نمایشنامه نویسی

به زبان ساده

بسم الله الرحمن الرحیم

نمایشنامه‌نویسی به زبان ساده

برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی و دبیرستان

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر امور کمک آموزشی و کتابخانه‌ها
نمایشنامه‌نویسی به زبان ساده
صفحه‌آرا: هوشنگ آشتیانی
چاپ اول: بهار ۱۳۶۷
تیراژ: ۲۲۰[illegible] نسخه
حق چاپ محفوظ است
تهران: خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شهید موسوی،
شماره ۴، وزارت آموزش و پرورش، تلفن ۸۳۱۴۸۱
چاپ از: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

فهرست

مقدمه ۵

بخش اول ــ ایده ۷

می‌توانید از زندگی خودتان ایده بگیرید ــ ۷/ تجدیدنظر درگفتار و اعمال ــ ۱۰/ گرفتن ایده از طریق دیدن و شناختن انسانها ــ ۱۳/ گرفتن ایده از زندگینامه‌ها و شرح احوال ــ ۱۵/ گرفتن ایده از داستانها، حکایتها، افسانه‌ها و... ــ ۱۶/ گرفتن ایده از طریق مطالعهٔ حوادث در روزنامه‌ها و مجلات ــ ۱۶/ سخن آخر ــ ۱۷/ خود را امتحان کنید ــ ۱۷.

بخش دوم ــ موضوع ۱۸

موضوع چیست؟ ۱۸/ ماجرا در موضوع ــ ۲۲/ سخن آخر ــ ۲۷/ خود را امتحان کنید ــ ۲۸.

بخش سوم ــ پرورش موضوع (طرح) ۲۹

سخن آخر ــ ۴۱/ خود را امتحان کنید ــ ۴۲.

بخش چهارم ــ شخصیت ۴۳

مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ فیزیکی و ظاهری ــ ۴۵/ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ خانوادگی ــ ۴۷/ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ اجتماعی ــ ۴۹/ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ روانی و روحی ــ ۵۰/ مطالعه اشخاص از جنبهٔ اعتقادی ــ ۵۱/ نحوهٔ معرفی شخصیتها ــ ۵۳/ انتخاب صحیح شخصیتهای اصلی ــ ۵۵/ ایستا

نبودن شخصیتها ــ ۵۶/ تحول یا دگرگونی ــ ۵۸/ هماهنگی و ترکیب صحیح شخصیتها ــ ۵۹/ دیالوگ (گفت و گو) ــ ۶۱/ لحن ــ ۶۴/ قاعده گفتگو ــ ۶۵/ حرکت در نمایش ــ ۷۰/ اقسام حرکت ــ ۷۲/ ایجاد ارتباط با تماشاگر ــ ۷۳/ سخن آخر ــ ۷۴/ خود را امتحان کنید ــ ۷۶.

بخش پنجم ــ ساختمان نمایشنامه (۱) ۷۷

مراحل نوشتن یک نمایشنامه ــ ۷۹/ الف ــ نقطه شروع ــ ۸۰/ ب ــ حوادث فرعی ــ ۸۸/ ج ــ صحنه اجباری ــ ۸۹/ د ــ دادن اطلاعات به تماشاگر ــ ۹۱/ ه ــ مکان ــ ۹۵/ و ــ زمان ــ ۹۶/ ز ــ صدا ــ ۹۷/ سخن آخر ــ ۹۹/ خود را امتحان کنید ــ ۹۹.

بخش ششم ــ ساختمان نمایشنامه (۲) ۱۰۰

مقدمه‌چینی ــ ۱۰۰/ گره افکنی ــ ۱۰۱/ درگیری و ستیزه ــ ۱۰۳/ انواع ستیزه ــ ۱۰۴/ دلهره ــ ۱۰۶/ نقطه اوج ــ ۱۰۷/ گره‌گشایی ــ ۱۰۸/ نتیجهٔ نهایی ــ ۱۱۰/ سخن آخر ــ ۱۱۰.

منابع ۱۱۲

مقدمه

نبودن متون نمایشی (نمایشنامه) درست و کامل، یکی از عوامل مهم عقب ماندگی هنر تئاتر در ایران است.

تئاتر به صورت کنونی که سعی دارد از تمام امکانات دیدنی و شنیدنی استفاده کند، ابتدا با نمایشنامه شروع می‌شود. داشتن یک متن نمایشی کامل و قابل اجرا، شرط اصلی پیدایش یک تئاتر خوب است. فرق نمی‌کند که این تئاتر در مدرسه اجرا شود و یا در یکی از سالنهای تئاتر شهر. حتی ممکن است در هیچ سالنی نمایش داده نشود، بلکه در یک محیط باز و بدون سقف اجرا شود. مهم این است که آیا یک نمایشنامه قابلیت به روی صحنه آمدن را دارد یا خیر؟

هنگامی شما می‌توانید به این پرسش جواب دهید که ابتدا بتوانید یک نمایشنامه خوب را بشناسید. (ممکن است این نمایشنامه را خودتان نوشته باشید و یا از بین نمایشنامه‌هایی که در اختیار دارید، انتخاب کرده باشید) شناخت محتوای یک نمایشنامه و یا تکنیک آن، در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی تأثیر بسیار دارد.

ممکن است شما یا یکی از دوستانتان نمایشنامه‌ای نوشته باشید و فکر کنید که نمایشنامهٔ خوبی است؛ اما بعد از اجرای آن متوجه شده باشید که تماشاگران استقبال چندانی نکرده‌اند. علت این ناکامی چه می‌تواند باشد؟ چرا تماشاگران به جای لذت بردن از کار شما، کسل و خسته شده‌اند؟

آیا متن نمایشنامه ضعیف بوده است؟
آیا اجرای موفق و گیرایی نداشته‌اید؟
آیا فصلی نامناسب را برای اجرای نمایش انتخاب کرده‌اید؟
آیا سالن نمایش نامناسب بوده است؟
و یا...؟

عدم موفقیت شما می‌تواند علتهای زیادی داشته باشد. اگر می‌خواهید نمایشهای بعدی خود را با موفقیت به اجرا در آورید، باید نواقص اجراهای گذشتهٔ خویش را برطرف کنید. پیش از هر چیز باید از متن نمایشنامه شروع کنید.

به این سؤال کمی فکر کنید: اگر تمام دانش‌آموزان مدرسهٔ شما و یا مدرسه‌های دیگر، هر کدام به تنهایی یک بازیگر و یا کارگردانی مبتکر و خلاق باشند، بدون در دست داشتن نمایشنامه‌ای خوب، می‌توانند تئاتری موفق داشته باشند؟ مسلماً چنین امری محال است. نمایشنامه‌ای را در نظر بگیرید که از نظر نمایشنامه‌نویسی، اسلوبی صحیح دارد، و آن را در مدرسه و یا در مکانی که از لحاظ تجهیزات ضعیف است، به اجرا در می‌آورید. حال نمایشنامه‌ای را در نظر آورید که بدون محتوا و فاقد تکنیک درست است، اما در سالنهای بزرگ و مجهز به اجرا در می‌آید. بگویید کدامیک موفق می‌شود؟ بدون شک مورد اول.

یک نمایشنامهٔ خوب و کامل به طور یقین می‌تواند گروه اجرا کننده ـ کارگردان، بازیگران، صحنه آراء و... را به شوق آورد و حرکت لازم را در گروه ایجاد کند.

اما یک نمایشنامهٔ از هم گسیخته و ضعیف، با وجود گروه اجرا کنندهٔ قوی، باز هم امکان ندارد که بتواند نمایشی خوب از آب در آید.

همان طور که ملاحظه می‌کنید، برای داشتن یک تئاتر موفق باید متنی صحیح و با اسلوب در اختیار داشته باشیم. موفقیت در امر نمایشنامه‌نویسی مستلزم این است که ابتدا اصول و فنون این هنر را بشناسید.

بخش اول

ایده

برای گرفتن ایده[1]، باید به اطراف زندگی خود دقیقتر شویم و درباره آنها بیندیشیم. ممکن است حادثه‌ای را ببینیم و یا در باره آن مطلبی بشنویم.

برای پیدا کردن یک ایده خوب و مناسب، به شش طریق می‌توان عمل کرد:

۱ ـ می‌توانید از زندگی خودتان ایده بگیرید

به طور حتم هر کدام از شما در زندگی با مسائلی روبه‌رو شده‌اید. این مسائل ممکن است در ظاهر یک اتفاق ساده به نظر آید؛ ولی اگر به عقب برگردید و آن حوادث یا مشکلات را بررسی کنید، متوجه می‌شوید که می‌توان از میان آنها یک متن نمایشی خوب تهیه کرد. تجربیات شما در زندگی می‌تواند الگوی خوبی برای نوشتن نمایشنامه باشد. ضمن آنکه به نمایش در آمدن آنها، ممکن است راهگشای دیگران نیز باشد. می‌توانیم بگوییم که تئاتر صحنه نشان دادن آزمایش انسانها در شرایط سخت و استثنایی است. نحوهٔ تصمیم‌گیری در این شرایط، مشخص کننده شخصیت هر فرد است.

برای مثال فرض کنید در مدرسه با شخصی همکلاس هستید که مشکل

---

۱. ایده = تصور = انگاره = دیدار = چیزی را در ذهن مجسم کردن = صورت چیزی یا کسی را در خیال خود مجسم کردن. (فرهنگ عمید و فرهنگ معین)

مالی دارد. او آدم مغروری است و نمی‌خواهد کسی متوجه این مشکلش بشود. عده‌ای از دوستان او، این مطلب را می‌دانند و می‌خواهند کمکش کنند. مطمئناً هر کدام به نحوی متفاوت عمل خواهند کرد. شاید یکی مخفیانه مبلغ مورد احتیاج را در کیفش بگذارد. یکی ممکن است حتی به او انتقاد کند که چرا مشکل خود را با دوستان خویش در میان نمی‌گذارد. امکان دارد دیگری از این نیاز وی، به نفع خویش بهره‌گیری کند و یا...

اگر قبلاً چنین واقعه‌ای برای شما پیش آمده است، به خاطر بیاورید که با آن چگونه برخورد کرده‌اید؟ از این تجربهٔ گذشتهٔ خود، ایده بگیرید.

یک مثال دیگر می‌زنیم: فرض کنید در راه مدرسه به خانه، یک نفر را می‌بینید که با وحشت در حال فرار است و چند نفر با داد و فریاد دنبال او می‌دوند. شما لحظه‌ای می‌ایستید و به این واقعه نگاه می‌کنید. سپس به راه خود ادامه می‌دهید.

در ظاهر این یک حادثهٔ بسیار ساده است. اما همین حادثه می‌تواند ایدهٔ خوبی برای نوشتن نمایشنامهٔ شما باشد؛ به شرطی که بعد از دیدن واقعه بی‌تفاوت از کنار آن نگذرید. از کجا معلوم که پشت این هیاهوی چند لحظهٔ پیش، فاجعه‌ای بزرگ نباشد.

نقش شما به عنوان یک بینندهٔ جستجوگر در این ماجرا چیست؟ آیا بهتر نیست از کسانی که در آن حوالی هستند، علت این همهمه را بپرسید؟ آیا آن مردی را که در حال فرار دیدید، گناهی مرتکب شده بود؟ کسانی که به دنبالش می‌دویدند با آن شخص چه رابطه‌ای داشتند؟ ممکن است به شما بگویند که آن مرد فراری دسترنج یک ماه کار کارمند یا کارگری را ربوده است. فکر شما بی‌اختیار متوجه آن شخص که حاصل یک ماه زحمت خود را از دست داده است، می‌شود. می‌پرسید:

«آن شخص کیست؟»

یکی از میان جمعیت با افسوس می‌گوید:

«او اکبر آقاست. یکی از اهالی محل...»

اگر اکبرآقا را نشناسید، سؤال می‌کنید:

«اکبر آقا کیست؟»

«همان اکبرآقای خودمان. پستچی محل، چطور او را نمی‌شناسی؟»

در این لحظه شما اکبرآقای پستچی را با قامتی لاغر و چهره‌ای مهربان که همیشه لبخند صمیمانه‌ای بر لب داشت، به یاد می‌آورید. و آن موتور کهنه که وقتی وارد کوچه می‌شد، سر و صدایش فضا را پر می‌کرد. با تأسف در حالی که نمی‌خواهید باور کنید، می‌پرسید:

«همان اکبرآقا....

«بله..

شما اکنون اکبرآقا را شناخته‌اید. او میانه سال است و هر ماه با آرزوی اینکه برایتان پیک شادی باشد، در خانهٔ شما را به صدا در آورده است.

«خانه‌شان کجاست؟»

و به شما نشانی او را می‌دهند. تعجب می‌کنید. خانهٔ اکبرآقا دو کوچه پایینتر از کوچهٔ شماست. با خود می‌گویید: «چطور من تا به حال نمی‌دانستم؟». ناگهان در بین جمعیت، یکی به دیگری می‌گوید:

«عجب آدمهای بدجنسی پیدا می‌شوند!»

و دیگری با تأسف سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید:

«خدا می‌داند که تا آخر ماه، با سه تا بچه، چه کار می‌کند.»

می‌پرسید:

«حالا اکبرآقا کجاست؟»

از میان جمع فردی می‌گوید:

«هنگامی که می‌خواست دنبال دزد بدود، پایش پیچ خورد و به زمین افتاد. او را به درمانگاه بردند. می‌گفتند پایش شکسته است.»

در این لحظه از ناراحتی نفس بلندی می‌کشید و زیر لب زمزمه می‌کنید:

«هم حقوق یک ماه کار پستچی خوب محله‌مان را برده‌اند و هم دیگر نمی‌تواند نامهٔ برادرم را که در جبهه است، برایم بیاورد.»

تصمیم می‌گیرید که سری به خانهٔ آنها بزنید و احوال او را از خانواده‌اش بپرسید و با آنها ابراز همدردی کنید...

توجه کردید که شما در ابتدا فقط یک حادثهٔ بسیار زودگذر را دیده‌اید. اما وقتی کمی دقت می‌کنید، می‌بینید که در پشت همین حادثه، مسائلی وجود دارد که حتی روی خود شما هم تأثیر می‌گذارد. پس، از این به بعد تصمیم بگیرید که از کنار هیچ حادثه‌ای ساده نگذرید. یک نویسنده می‌تواند از زندگی و انسانها ایده‌های خوبی بگیرد، به شرطی که به همه چیز اهمیت بدهد و خود را در هر حادثه‌ای سهیم بداند.

توجه داشته باشید که وقتی شما از گذشتهٔ زندگی خود در خیال دیداری می‌کنید و ایده‌ای می‌گیرید، باید همواره به‌زندگی بزرگان نیز توجه داشته باشید. می‌توانید برای هر چه بهتر نمودن شخصیتهای خود، از اعمال و گفتار محمد (ص) و امامان استفاده کنید. اگر از این اشخاص متعالی شناخت داشته باشید، در هنگام مواجه ساختن شخصیت نمایشنامه با مشکلات، می‌توانید آنها را الگو قرار دهید. حتی اگر از تجربیات خویش ایده می‌گیرید، با سرمشق قرار دادن زندگی این انسانهای والا، می‌توانید شخصیتهای جالبی برای نمایشنامه‌های خود خلق کنید.

۲ ـ تجدید نظر در گفتار و اعمال

فرض می‌گیریم که شما می‌خواهید یکی از حوادثی را که در زندگیتان اتفاق افتاده است، به صورت نمایشنامه در آورید. اما متوجه می‌شوید که آن اعمال و گفتار واقعی، مناسب موضوع نمایشی شما نیستند. در این صورت می‌توانید در آنها تجدید نظر کنید و از خود بپرسید: «اگر به جای فلان حرکت یا گفته، این عمل یا گفتار قرار گیرد، چه پیش می‌آید؟»

با یک حادثه به دو صورت می‌توان برخورد کرد. اول: آنچه را که هست و اتفاق می‌افتد، می‌بینید و سپس عین آن واقعه را بازگو می‌کنید. دوم: شما واقعه‌ای را می‌بینید، اما می‌گویید درست است که واقعه را این‌طور

دیده‌ام، ولی بهتر بود به صورت دیگری اتفاق می‌افتاد. این «بهتر بود»ها از اعتقادات و آرزوهای ما سرچشمه می‌گیرد و ممکن است بدون آنکه متوجه شویم در روز بارها آن را تکرار کنیم.

بنابراین اگر واقعه‌ای همان‌طور که اتفاق افتاده است بازگو کنیم، تنها یک وجه کار را درنظر گرفته‌ایم. قسمت اعظم کار یک هنرمند این است که دیدگاه خود را نسبت به مسائل با اعتقادات و آرزوهایش بیامیزد.

با اعتقادی که دارید به مسائل بنگرید و سپس تصمیم به نوشتن بگیرید. آثار نویسنده‌ای که در آن جلوه‌ای از اعتقادات او وجود ندارد، بدون شک نمی‌تواند ارزش چندانی داشته باشد. تجلّی اعتقادات شما در نوشته‌تان به منزلهٔ روح کار است.

بهتر است هر حادثه‌ای را از طریق احتمالات بررسی کنید. به فرض شما حادثه‌ای را که در بالا مثال زدیم، دیده‌اید. ولی نه اکبرآقا را می‌شناسید و نه او در مجلهٔ شما سکونت دارد. نه نامهٔ برادرتان را از جبهه می‌آورد و نه... به‌طور کلی هیچ رابطه‌ای بین شما و اکبرآقا نیست... اصلاً اکبرآقا نه پستچی است و نه اسمش اکبرآقاست، بلکه آدمی معمولی است که ، دزد حقوق یک‌ماه او را از جیبش دزدیده و فرار کرده است.

سؤال می‌کنیم آیا شما نمی‌توانید فرض کنید که شغل او پستچی است و اسمش اکبرآقاست و....

مهم این نیست که حتماً باید آن شخص را بشناسید؛ مهم این است که شما به این مسأله اهمیت بدهید. باید پیش خود تصور کنید که آن شخص یک انسان است. پس می‌تواند هر کسی باشد. حال همین مثال را یک بار دیگر از راه احتمالات بررسی می‌کنیم.

هنگامی که به خانه می‌روید، مردی را می‌بینید که با وحشت در حال فرار است و عده‌ای او را تعقیب می‌کنند. چند لحظه صبر می‌کنید و آنها از شما دور می‌شوند. دوروبرتان را نگاه می‌کنید و باخود می‌گویید: «یعنی چه اتفاقی افتاده است؟ این مرد برای چه فرار می‌کرد و چرا عده‌ای به دنبال او

می‌دویدند و...؟» سؤالهای زیادی به فکرتان می‌رسد؛ اما نه خود می‌توانید به آنها جواب دهید و نه کسی آن اطراف است که برای شما واقعه را شرح دهد. در این صورت چه خواهید کرد؟ آیا چون جواب این سؤالها برایتان مجهول است، باید آن حادثه را فراموش کنید؟ نه.

به شما پیشنهاد می‌کنیم که از راه احتمالات جلو بروید. به این صورت که بعد از کمی فکر بگویید:

«حتماً آن شخص که وحشت‌زده بود و فرار می‌کرد، گناهی مرتکب شده بود.» و این احتمال را برای خود یادداشت کنید. (البته ممکن است احتمالات زیادی بدهید، ولی به عنوان نمونه ما با این احتمال که شخص گناهکار است، جلو می‌رویم.) و بعد بازهم از خود سؤال کنید:

«چه گناهی؟ قتل، سرقت،....

و احتمال بدهید که آن شخص دزدی کرده باشد. پس تا اینجا شما با دیدن این حادثه احتمال می‌دهید که یک سرقتی انجام گرفته است.

«از کجا؟ از یک طلافروشی، بقالی، از جیب یک نفر، از خانه یا....

فرض می‌کنیم که شما ترجیح می‌دهید پول یک نفر را از جیبش زده باشند.

«از جیب چه کسی؟»

«شاید یک... یک...

دچار تردید می‌شوید که چه کسی را انتخاب کنید. اما از اینجا باید تصمیم بگیرید که می‌خواهید دربارهٔ آن دزد نمایشنامه بنویسید یا آن کسی که پولش را دزدیده‌اند؟ فرض می‌کنیم که می‌خواهید از کسی که پولش به سرقت رفته است، نمایشنامه بنویسید. به شما پیشنهاد می‌کنیم شخصی را انتخاب کنید که بتواند از جنبه نمایشی جالبی برخوردار باشد. اگر این شخص خیلی پولدار باشد، برایش مهم نیست که مثلاً پانصدتومانش را از دست بدهد؛ ولی اگر کسی باشد که آن مبلغ برایش مهم و حیاتی باشد و اساس زندگی او را بهم بریزد، مثلاً می‌خواهد با آن پول بدهی خود را بپردازد و اگر نتواند،

موجب آبروریزیش خواهد شد، برای نمایش مناسبتر است؛ زیرا برای‌اینکه بتوانید یک محیط نمایشی خوب و کامل به وجود آورید، باید اشخاص را در موقعیتهای استثنایی نشان دهید.

حال اگر بار هم از شما سؤال شود که پول چه کسی به سرقت رفته است، چه جوابی می‌دهید؟ برای پاسخ به این سؤال، شما باید شخصیت موردنظرتان را کسی انتخاب کنید که این حادثه در زندگی او نقش مهمی داشته باشد. مثلاً کارمندی که حقوق ماهیانه‌اش را دریافت کرده است؛ و یا همان پستچی. چنانچه دقت کنید، می‌بینید که باز هم می‌توانید وضع این شخص را سخت‌تر کنید. زیرا تا اینجا، برای شما شخصی معمولی است. باید او را در یک موقعیت استثنایی قرار دهید. بدین معنا که در ذهن خود احتمال بدهید که این شخص پستچی بوده است. از خود سؤال کنید:

«او چند تا بچه دارد؟»

«سه فرزند دارد که یکی از آنها احتمالاً در کلاس ما درس می‌خواند.»

شما فرزند آن پستچی را درنظر خود می‌بینید. با او چه‌کار خواهید کرد؟ می‌توان هرگونه احتمالی را تصور کرد. و الی آخر...

این نمونه‌ای از یک حادثه و درنظر گرفتن احتمالات مختلف آن است. ممکن است شما احتمالات زیادی بدهید، ولی باید درنظر داشته باشید که برای نوشتن نمایشنامه، شخصیتهای موردنظرتان را در شرایط استثنایی نشان دهید. به تعبیری آنها را در بوتهٔ آزمایش قرار دهید.

۳ ـ گرفتن ایده از طریق دیدن و شناختن انسانها

گاهی ممکن است یک نفر توجه شما را جلب کند. در ابتدا دلیل آن را نمی‌دانید، ولی هنگامی که از خود سؤال می‌کنید: «مگر او دارای چه صفاتی است که نظر مرا جلب کرده است؟» جواب قانع‌کننده‌ای می‌یابید.

آن شخص ممکن است یکی از خصوصیات زیر را داشته باشد:

راستگو و شجاع، ترسو و دروغگو، تندخو، وسواسی، ولخرج،

خودخواه، متواضع، باتقوا، دو رو و ریاکار، بی‌انضباط، منظم و وقت‌شناس، خوش‌قول، بدقول، حسود، ساده‌اندیش، بدبین، چابک و زرنگ، خسیس، مغرور، بخشنده، پرحرف، صبور و... باشد.

هر کدام از خصوصیات یک فرد، ممکن است نظر شما را به خود جلب کند و از آن ایدهٔ نمایشی بگیرید. برای مثال شما با آدمی روبه‌رو می‌شوید که بسیار ساده‌اندیش است. اگر او را در مقابل یک آدم دروغگو و ریاکار قرار دهید، چه حادثه‌ای رخ خواهد داد؟ به طور یقین یک چنین برخوردی خیلی جالب و دیدنی خواهد شد. هنگامی که از شخصیتی ایده می‌گیرید، در مقابل او، شخصیتی متضاد قرار دهید. حال می‌توانید این شخص را در خیال خود فرض کنید، خواه وجود داشته باشد، خواه نداشته باشد. همان‌طور که گفته شد تئاتر، صحنهٔ نمایش انسانها در شرایط خاص است. برای برجسته نمودن شخصیت نمایشنامه باید او را در یک موقعیت استثنایی قرار دهید تا آنچه را که می‌خواهید بگویید، شکل نمایشی بیابد. ممکن است افراد را در شرایط عادی نتوان شناخت؛ اما زمانی که در یک شرایط خاص و استثنایی قرار بگیرند، هر کدام ماهیت خود را نشان می‌دهند. بنابراین در موقعیت استثنایی هرکسی متناسب با توان، روحیه، اخلاق و اعتقاد خود عمل می‌کند. یعنی رفتار کسی که شجاع و راستگو است با شخص دیگری که دروغگو و ترسو است، فرق دارد. البته باید درنظر داشت که موقعیت استثنایی بدون وجود دو نیروی متضاد، معنی ندارد. شاید دو نفر از نظر اخلاقی باهم توافق نداشته باشند و سالهای سال در یک جمعی یکدیگر را ببینند، اما بین آنها هیچ برخوردی پیش نیاید. حال اگر همین دو نفر را از میان آن جمع بیرون بکشید و مسألهٔ مشترکی بینشان ایجاد کنید، می‌بینید که چطور خصوصیات اخلاقی خود را بروز می‌دهند و در مقابل هم می‌ایستند. برای مثال در یک کلاس چهل نفری ممکن است تا آخر سال بین دانش‌آموزی که درسش خوب نیست و خیلی نامنظم به مدرسه می‌آید، ـ رضا ـ با دانش‌آموز دیگری که هرروز صبح با اشتیاق در کلاس حاضر می‌شود و درسش خوب است ـ امیر ـ،

برخوردی روی ندهد. اما اگر همین دو نفر را به وسیلهٔ یک مسألهٔ مشترک به هم مربوط سازید، یعنی در یک موقعیت استثنایی قرار دهید، می‌بینید که چطور شخصیت خود را به نمایش می‌گذارند. فرض کنید رضا به خاطر عدم حضور در کلاس، جزوهٔ درسش را ننوشته و امتحان نزدیک است. تصمیم می‌گیرد که جزوهٔ امیر را برای یک شب امانت بگیرد و از روی آن بنویسد. امیر سعی می‌کند جزوه‌اش را ندهد؛ ولی وقتی با اصرار زیاد رضا روبه‌رو می‌شود، ناچار از او قول می‌گیرد که فردا صبح حتماً دفترچه‌اش را به او برگرداند. رضا می‌پذیرد، اما روز بعد به مدرسه نمی‌رود. بعد از دو روز که یکدیگر را می‌بینند، امیر دفترچه‌اش را می‌خواهد، ولی رضا می‌گوید که آن را نیاورده است.

در اینجا می‌بینید رضا و امیر هیچ‌وقت باهم کاری نداشته‌اند. یک مسألهٔ مشترک ـ دفترچهٔ تمرین ـ آنها را در یک موقعیت استثنایی به هم مربوط ساخته است.

۴ ـ گرفتن ایده از زندگینامه‌ها و شرح احوال

یکی از منابع مهمی که می‌توان برای نوشتن نمایشنامه از آن ایده گرفت، شرح حال و زندگی بزرگان تاریخ است. این کار باید با احتیاط و مطالعهٔ دقیق انجام بگیرد. نوشتن نمایشنامه از شخصی که در ذهن خود خلق کرده‌اید، با شخصی که نام او در تاریخ ثبت شده است، تفاوت دارد. شما در نوشتن یک نمایشنامه که شخصیتهای آن زادهٔ فکر خودتان است، آزاد هستید؛ می‌توانید هر خصوصیتی را که موردنظرتان است، به او بدهید و هر عاقبتی برای او درنظر بگیرید؛ اما اگر شخصیتی تاریخی برای نمایشنامهٔ خود انتخاب می‌کنید، به رعایت آنچه در تاریخ ثبت شده است، مقید هستید. البته این سخن بدان معنا نیست که مانند یک مورخ موضع بی‌طرفی داشته باشید و فقط وقایع را ثبت کنید. در واقع این عمل مانند عمل یک دوربین عکاسی می‌شود که هیچ احساس، عاطفه و عقیده‌ای ندارد. برای دوری از

این حالت، می‌توانید فکر و عقیدهٔ خودتان را هم در کار دخالت دهید؛ بدین طریق که با شناخت کامل زندگی آن شخصیت، پی به هویّت و چگونگی ماجراهای زندگی او ببرید؛ بعداز تحلیل آن، نتیجه‌گیری کنید. در واقع با این نتیجه‌گیری، موضع خود را در مقابل شخصیت مزبور نشان می‌دهید.

۵ ـ گرفتن ایده از داستانها، حکایتها، افسانه‌ها و...

با خواندن کتابهای داستان، حکایت و افسانه، و یا با شنیدن آنها نیز می‌توانید برای نوشتن، ایده بگیرید. گاهی اتفاق افتاده است که چند نفر داستانی را خوانده‌اند و هر کدام از آن برداشت خاصی کرده‌اند. در هنگام نوشتن نمایشنامه، چیزی که بیشتر از همه اهمیت دارد استنباط خود شما از داستان است. ممکن است داستانی خیلی خوب باشد، اما قابلیت تبدیل به نمایشنامه را نداشته باشد. داستانی برای نمایشنامه شدن مناسب است که در آن لااقل دو شخصیت در مقابل یکدیگر قرار بگیرند و باهم مبارزه کنند. به طور مثال داستانی که شخصیت آن آدم خودخواهی است که در آخر به فساد کشیده می‌شود، برای نمایشنامه شدن خوب است، اما کافی نیست. هنگامی می‌توان آن را به صورت نمایشنامه نوشت که شخصیتی دیگر هم در ماجرا حضور داشته باشد و با او درگیری ایجاد کند. در غیر این صورت نمایشنامه‌ای که از این داستان نوشته می‌شود، بسیار خسته‌کننده و کسالت‌آور خواهد بود.

۶ ـ گرفتن ایده از طریق مطالعهٔ حوادث در روزنامه‌ها و مجلات

صفحهٔ حوادث و یا خبرهای مختلف در روزنامه‌ها ومجلات می‌تواند در پیدا کردن ایده به شما کمک کند. ممکن است در ظاهر، نوشتن از روی این حوادث کار آسانی به نظر آید، اما چنین نیست. خطر بزرگی که برای یک نویسنده وجود دارد، این است که گزارش به صورت خبرهای روزنامه‌ای درآید. قبل از هر چیز دربارهٔ حادثه‌ای که انتخاب کرده‌اید، تحقیق کنید و از

درستی آن مطمئن شوید، سپس آن را تحلیل کنید. یک هنرمند و یا نمایشنامه نویس خوب، هیچ وقت با حوادث سطحی برخورد نمی‌کند؛ بلکه دربارهٔ آن فکر می‌کند. تحقیق می‌کند و سپس از دل آن حادثه، یک تجربه بزرگ بشری و متناسب با اعتقاد خود ارائه می‌دهد. اگر همه موی را می‌بینند، هنرمند باید پیچش موی را ببیند. اگر روزنامه‌نگار یک حادثه را فقط بازگو می‌کند، هنرمند و یا نمایشنامه نویس باید آن را تحلیل کند.

سخن آخر

شما هیچ وقت موفق به نوشتن نمایشنامه خوبی نخواهید شد، مگر اینکه در ابتدا با یکی از شش طرق ذکر شده، ایده‌ای بگیرید و سپس آن را در ذهن خود تحلیل کنید. بنابراین باید با نگاه وسیع و عمیق به حوادثی که برخورد می‌کنید، بنگرید. این کار برای شما ضروری است و هیچگاه نباید نسبت به حوادث و مسائل اطراف خود، بی‌تفاوت باشید؛ حتی اگر به ظاهر ساده باشند.

شرح حال بزرگان را مطالعه کنید و از سرگذشت آنان ایده بگیرید. آدمها را با آرزو و آمالشان بشناسید تا وسعت نظر پیدا کنید. به زندگی گذشتهٔ خود بنگرید. به طور یقین حوادثی برای شما اتفاق افتاده است که قابلیت نمایشنامه شدن را دارد. یا اگر حادثه‌ای را دیدید و موفق نشدید که ادامهٔ آن را دنبال کنید، یادتان باشد با حساب احتمالات جلو بروید. مطالعه را فراموش نکنید. کتابهای داستان، شنیدن حکایت و افسانه از بزرگان فامیل می‌تواند دید شما را نسبت به مسائل وسعت بخشد و ایده‌های جدیدی در اختیار شما بگذارد.

خود را امتحان کنید.

با استفاده از شش طریق یادشده، ایده‌ای برای نوشتن پیدا کنید.

موضوع

بعد از دست‌یابی به ایده، به یک موضوع نیاز داریم. آیا هر موضوعی برای نوشتن نمایشنامه مناسب است؟ در یک موضوع چه ویژگیهای نمایشی باید وجود داشته باشد؟ آیا برای نوشتن نمایشنامه، داشتن یک موضوع مشخص الزامی است یا خیر؟ به طور کلی «موضوع» چیست و چه تفاوتی با

قبل از نوشتن نمایشنامه، به سؤالهای فوق توجه نمایید. اما بهتر است قبل از هر چیز، دو سؤال آخر را به طور مشخص در نظر بگیرید و اگر جواب آنها را پیدا کردید، با توجه به اصولی که در بخشهای بعد خواهد آمد، شروع به نوشتن نمایشنامه کنید.

موضوع چیست؟

قبل از هر چیز از خود بپرسید که آیا برای نوشتن یک نمایشنامه احتیاج به موضوع مشخصی داریم؟ به نظر می‌رسد که جواب آن ساده است. «بله» اما اگر کسی دلیل آن را بپرسد، شاید نتوانید به سادگی جواب دهید. ولی مگر می‌شود معماری، آجرها را روی هم بگذارد و نداند که چه عمارتی می‌خواهد بسازد؟ نمایشنامه نویس حرفی دارد که می‌خواهد بیان کند. شما هم از خود بپرسید: چرا می‌نویسم و چه حرفی را می‌خواهم بگویم؟ اگر موضوع در ذهنتان کاملاً شکل نگرفته باشد، به احتمال زیاد نمی‌توانید نمایشنامه خوبی

بنویسید.

برای روشن شدن مطلب و درک کامل مفهوم «موضوع»، مثال زیر را که طرح کلی یک نمایشنامه است، با هم بررسی می‌کنیم و موضوع آن را به دست می‌آوریم.

آقای جوادی، مرد ثروتمند و تندخویی است که طاقت شنیدن انتقاد از خود را ندارد. او تمام دوستانش که خیر و صلاح او را می‌خواهند و عیبهایش را تذکر می‌دهند، از خود می‌راند. اکنون تنها شده است و تمام دوستان خود را دشمن می‌داند. اجازه نمی‌دهد که هیچ کدام از آنها به او نزدیک شوند. فقط یک نفر که طمع به مال او دارد، نزدش می‌ماند و برای منافع خود، اعمال ناشایست او را تأیید می‌کند. حتی به گوش آقای جوادی می‌خواند که باید هر چه بیشتر از بستگانش دوری کند؛ زیرا آنها از او متنفر هستند. دشمن طماع چنان اعتماد آقای جوادی را به خود جلب می‌کند و به چاپلوسی می‌پردازد که آقای جوادی او را تنها دوست و غمخوار خود می‌پندارد. در پایان، جوادی به دست شخص طماع از پای درمی‌آید و همهٔ ثروتش را از دست می‌دهد.

چنانچه دقت کنید، در می‌یابید که موضوع نمایشنامه، یعنی حرف نویسنده چنین است: «شخص تندخو که طاقت انتقاد ندارد، عاقبت به انزوا کشیده می‌شود و در زندگی شکست می‌خورد.»

طبق تعریفی که در کتابهای مختلف شده است، می‌توان گفت که «موضوع» جان کلام و عصاره حرفی است که نویسنده در طول نمایشنامه خود به اثبات آن می‌پردازد. اکنون برای روشن شدن مطلب، به مثالی دیگر از خلاصهٔ یک نمایشنامه توجه کنید. نویسندهٔ آن طی ماجراهایی به اثبات موضوع موردنظر خود پرداخته است.

در یک کلاس، سه نفر به نامهای احمد، رضا و حسن با هم دوست هستند. رضا با آنکه درسش بسیار خوب است، اما نسبت به احمد که همیشه نمراتش عالی است، احساس حسادت می‌کند. در واقع رضا و

احمد هر دو از بهترین شاگردان کلاس هستند. احمد معتقد است که باید در درس خواندن رقابت وجود داشته باشد. حسن که در همسایگی رضا است، جزو شاگردان تنبل کلاس محسوب می‌شود. اکنون یک هفته به امتحان نوبت دوم باقی مانده است. در امتحان نوبت اول، احمد معدلش کمی از رضا بیشتر شده است. حالا رضا تصمیم دارد تا از هر راهی که می‌تواند، آن کمبود را جبران کند. از طرفی در سر جلسه امتحان نوبت اول، حسن از احمد خواسته بود که جواب سؤالها را به او برساند. اما احمد از انجام این کار خودداری کرده بود. بنابراین حسن نسبت به احمد کینه به دل گرفته و منتظر فرصتی است که بتواند ضربه‌ای به او وارد آورد. در نتیجه به فکرش می‌رسد که از حسادت رضا نسبت به احمد استفاده کند و انتقام خود را از او بگیرد. حسن با این فکر به رضا می‌گوید که چون احمد در امتحان ثلث اول تقلب کرده، معدلش بیشتر از رضا شده است. رضا از شنیدن این خبر بسیار ناراحت می‌شود و آن را با معلم خود در میان می‌گذارد و او را نسبت به احمد بدبین می‌کند. همچنین حسن به رضا پیشنهاد می‌کند که برای جبران این عقب افتادگی او هم در امتحان ثلث دوم تقلب کند. رضا ابتدا قبول نمی‌کند، ولی بر اثر اصرار حسن، می‌پذیرد. رضا در سر جلسه امتحان، تقلب می‌کند؛ معلم متوجه می‌شود و او را از امتحان محروم می‌کند. وقتی معلم علت این عمل ناشایست را از رضا می‌پرسد، او همه ماجرا را شرح می‌دهد. حسن به خاطر این عمل ناشایست خود، مجازات می‌شود. رضا چنان از احمد شرمنده شده است که خجالت می‌کشد نزد او برود. بچه‌های دیگر هم از این کار دلگیر می‌شوند. در پایان، رضا مجبور می‌شود مدرسهٔ خود را عوض کند.

حال چنانچه این خلاصهٔ ماجرا را بررسی کنید، می‌بینید که موضوع آن بدین صورت است: «شخص حسود، دوستانش را از دست می‌دهد و عاقبت

شرمنده و منزوی می‌شود.»

همان‌طور که گفته شد، موضوع در واقع حرفی است که نویسنده می‌خواهد در پایان به اثبات برساند. با در نظر گرفتن دو مثالی که آوردیم، می‌بینید تمام ماجراهایی که در طول نمایشنامه اتفاق می‌افتد، در جهت اثبات حرف نویسنده است. «موضوع» در واقع فکر و عقیده نویسنده است، نسبت به شخص یا اشخاصی که مثلاً خودخواه یا حسود و یا ... هستند که در انتها باید منتظر عواقب آن باشند.

در هر موضوعی باید شخصیتها، ماجرا و نتیجهٔ آن مشخص باشد. یک نمایشنامهٔ خوب، یک موضوع مشخص دارد. برمی‌گردیم به مثالهایی که در بخش پیش یاد کردیم. در مثال پستچی آیا صرفاً نشان دادن او که پولهایش به سرقت می‌رود، می‌تواند موضوعی برای نوشتن یک نمایشنامه باشد؟ جواب این سؤال منفی است. نشان دادن یک پیش‌آمد استثنایی کافی نیست؛ بلکه همان طور که گفته شد، باید «شخصیتها»، «ماجراها» و «نتیجه» آن برایتان مشخص شده باشد تا بتوانید فکر و عقیده خودتان را نسبت به آن پیش آمد، ابراز نمایید. بدون داشتن یک «موضوع» مشخص، هیچ وقت شروع به نوشتن نمایشنامه نکنید. اگر چنین کنید بدون شک موفق نخواهید شد.

حادثه‌ای که برای پستچی رخ داد، ایده‌ای به شما می‌دهد که می‌توانید آن را به صورت یک نمایشنامه بنویسید. اما ابتدا باید ببینید چگونه می‌توانید این ایده را در ذهن خود پرورش دهید و به موضوعی برسید که قابلیت نمایشنامه شدن را داشته باشد. دیدن حادثه و شنیدن وضعیت جسمی، اجتماعی، خانوادگی و ... تنها اطلاعات شما را نسبت به شخص مورد نظر تکمیل می‌کند. اما اینکه چگونه این شخص را در روی صحنه نشان دهید و چه نتیجه‌ای بگیرید، بستگی به قوهٔ تخیل و تفکر شما دارد. ممکن است صدنفر این ماجرا را ببینند و هرکدام موضوعی برای نمایشنامهٔ خود پیدا کنند که هیچ‌کدام شبیه هم نباشند. این مسأله بسیار طبیعی است، زیرا خاصیت هنر

این است و فرق آن با علم نیز در این نکته است. به طور مثال اگر صد پزشک شخصی را که سرما خورده است، معاینه کنند، همه یک نتیجه خواهند گرفت که: «او دچار سرماخوردگی است و سی و نه درجه تب دارد.» اما اگر آن بیتچی موضوع کار صد نمایشنامه نویس قرار گیرد، در می‌یابید که هر کدام او را به گونه‌ای خاص که با دیگران متفاوت است، می‌بینند. در نتیجه اگر شما موضوعی انتخاب کردید که با موضوع انتخابی دوستانتان یکی بود، دلیل بر آن نیست که موضوع انتخابی شما بی‌ارزش است، بلکه هر یک از شما از نقطه نظر خاصی به آن نگاه می‌کنید. فقط باید در نظر داشته باشید: «شخصیتها»، «ماجرا» و «نتیجه» که حاصل فکر و اعتقادتان در موضوع است، مشخص و منطقی باشد.

«شهامت» یکی از مهمترین خصوصیاتی است که یک نویسنده باید داشته باشد. داشتن اطلاعات کافی در زمینهٔ موضوعی که انتخاب می‌کنید و همچنین مشخص بودن موضوع، باعث ایجاد «شهامت» در شما می‌شود.

ماجرا در موضوع

ماجرا، حوادثی است که به شکل درگیری و ستیزهٔ بین دو جناح متضاد، اتفاق می‌افتد. این درگیری و ستیزهٔ بین شخصیتها باید سرانجامی داشته باشد و منجر به پیروزی یکی از طرفین شود. در این حالت است که ماجرای نمایشنامه شما از نظر بیننده صورت منطقی و درستی پیدا می‌کند. در غیر این صورت، همه تلاشهای شخصیتهای نمایشنامه به نظر بیهوده می‌رسد و هیچ نتیجه روشنی نمی‌توان از آن گرفت.

پس نویسنده باید از شخصیتهای نمایشنامهٔ خود، شناخت کامل و دقیقی داشته باشد تا بتواند هم با موفقیت به معرفی آنها بپردازد و هم ماجرای نمایش را به صورت منطقی و جذابی ارائه دهد. و این بستگی دارد که شما شخصیتهای اصلی نمایشنامهٔ خود را با چه ویژگیهای اخلاقی معرفی می‌کنید. اگر یکی از شخصیتهای اصلی نمایشنامهٔ شما آدمی خسیس باشد،

لاجرم ماجراهایی که به وجود می‌آید، رابطهٔ تنگاتنگی با اخلاقیات او پیدا می‌کند و در نتیجه نحوهٔ درگیری و ستیزهٔ شخص خسیس هم معین می‌شود. عاقبت ماجراها که توأم با درگیری و ستیزهٔ شخصیتهای اصلی نمایشنامه است، موضوع نمایشنامهٔ شما را مشخص می‌کند. در مجموع شما فکر یا عقیدهٔ خودتان را نسبت به یک آدم خسیس بیان می‌کنید.

اگر «شجاعت در میدان نبرد موجب سربلندی و افتخار است»، موضوع نمایشنامهٔ شما باشد، شجاعت را در شخص اول بازی می‌بینید که باعث به وجود آمدن «ماجرا» می‌شود و سربلندی و افتخار «نتیجه» نمایشنامه است.

هنگامی موضوع نمایشنامه خود را پیدا می‌کنید که دربارهٔ رویداد و شخصیتهای آن تحقیق کافی کرده باشید. همان گونه که گفته شد، «موضوع» عبارت است از جهت‌گیری و قضاوت شما نسبت به یک رویداد؛ بنابراین هیچ وقت نمی‌توانید از مسأله‌ای نتیجه بگیرید، مگر اینکه پیرامون آن تحقیق و فکر کرده باشید.

مرحله پیدا کردن موضوع، مرحلهٔ تفکر و تحقیق یک نویسنده است، چرا که می‌خواهد در مورد یک مسألهٔ اجتماعی، سیاسی، فلسفی و یا... نظر بدهد و سپس قضاوت کند. اینکه چگونه نظریهٔ خود را در قالب نمایشنامه بیان کند، خود بخش جداگانه‌ای است که به ذوق، استعداد و توانایی نویسنده و به کارگیری تکنیک نمایشنامه‌نویسی او مربوط می‌شود. هر چه موضوع برایتان صریح و روشنتر باشد، بهتر می‌توانید جوهر و خلاصه نمایشنامه خود را از آن استخراج کنید. در واقع موضوع برای شما دست‌مایه‌ای است تا بتوانید وقایع را نشان دهید و شخصیتها را معرفی کنید. حال به مثالی که زدیم، بر می‌گردیم؛ بعد از شناخت روحیات اکبر آقا و با توجه به دزدیده شدن حقوق او، چه فکر می‌کنید؟ آیا فکر می‌کنید: «کسی که نتواند اموال خود را حفظ کند، عاقبت به رنج و ناراحتی گرفتار می‌شود».

یا «در سختیهایی که پیش می‌اید، باید صبر و شکیبایی خود را حفظ کرده...».

و یا «کسی که به یاد خدا و معتقد بـه حکمت او نـباشد، رسیدن یک بـلا برایش به منزلهٔ نابودی است.»

و یا «در هنگام سختیها باید آرامش خود را حفظ کرده و نزدیکان خود را نرنجاند».

اگر بخواهید زاویهٔ دید خود را بیشتر معطوف بچه‌های اکبر آقـا کـنید و فداکاری و از خود گذشتگی علی را که پسر بـزرگ اکـبر آقـاست، مـطرح نمایید، باید در تنگنا افتادن اکبر آقا را به عنوان انگیزه به کار گیرید و علی را با آن وضعیت روبه‌رو سازید.

حال، شکلهای مختلف مثال خود را در نظر می‌گـیریم. اکـبر آقـا قـرار گذاشته بود که با حقوق این ماه، برای علی غیر از خریدن کفش، کتابخانه‌ای هم تهیه کند، علی هم هزار تومان پس‌انداز کرده است تا با پولی که پدرش بـه او کمک می‌کند، کتابخانه‌ای را که قبلاً دیده‌اند، بخرد. در ضمن پدر علی بـه عنوان تشویق به خاطر نمره‌های خـوب علی، بـرایش یک دوچـرخه خـریده است. علی با کمک مادرش دوچرخه را می‌فروشد و با پس‌اندازش، نـه تـنها دوهزار تومان بدهی پدر را می‌پردازد، بلکه مقداری هم به خرج خـانه کـمک می‌کند. پدر از ایـن کـار علی خشنود مـی‌شود و از داشتن چنین فـرزندی، احساس سربلندی می‌کند. موضوع این نمایشنامه چنین مـی‌شود: «گـذشت و فداکاری فرزندان موجب سربلندی و خشنودی پدران می‌شود.»

حال این ماجرا را از طریق همسر اکبر آقا ببینید. او بعد از ایـن اتـفاق، طوری رفتار می‌کند که بچه‌ها متوجه مسأله نمی‌شوند؛ درضمن بد اخلاقیهای اکبر آقا را تحمل می‌کند و نمی‌گذارد گـرما و شادی کـانون خـانواده از بـین برود. در این صورت، موضوع نمایشنامه چنین می‌شود: «فداکاری و ازخـود گذشتگی زن، موجب گرمی و سلامت خانواده می‌شود.»

شما می‌توانید این رویداد را بنا بـه ذوق و سلیقـهٔ خـود، بـه هر شکلی وصف کنید. همان‌طور که دیدید، از درون یک رویداد که به نظر ساده می‌آمد، چند موضوع برای نوشتن نمایشنامه پیدا کردیم. اگر جوانب دیگر این رویداد

را بررسی کنید، می‌توانید به موضوعهای دیگری هم دست یابید. از دیدن یا شنیدن یک رویداد یا حادثه هیچ‌وقت نباید ساده و بی‌تفاوت گذشت.

یک نمایشنامه‌نویس با دیدن یا شنیدن یک حادثه یا رویداد، آنقدر در حول و حوش آن تحقیق می‌کند تا سرانجام به موضوع بکر و جدیدی دست می‌یابد. ممکن است حادثه‌ای که شما را متأثر می‌کند، بارها برای همه اتفاق افتاده باشد و به نظر تکراری بیاید، اما اگر این حادثه از نقطه نظر شما مطرح شود، به اثر شما رنگ و بوی تازه‌ای می‌بخشد. به دنبال یافتن حوادث و وقایع عجیب و غریب نباشید، بلکه سعی کنید، حرف تازه‌ای را با بیانی تازه بگویید به عبارت دیگر، با دیدن یا شنیدن یک واقعه، در پی کشف موضوع تازه‌ای باشید. موضوع در واقع یک برداشت شخصی است که مقدمهٔ نوشتن نمایشنامه به حساب می‌آید. آنچه مهم است این که در زندگی هیچ حادثه‌ای نمی‌تواند تکراری باشد. ممکن است در ظاهر دو حادثه مشابه هم در دو زمان مختلف اتفاق بیفتد، اما اگر با دیدی عمیق و موشکافانه هر دو را بررسی کنید، به این نتیجه می‌رسید که چقدر با هم تفاوت دارند. علت آن هم معلوم است؛ چون شرایط هر روز و هر ساعت در حال تغییر است. در ضمن، این حوادث جدا از حوادث دیگر نمی‌توانند به وجود بیایند. هر حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر مربوط است. شما نمی‌توانید در هنگام نوشتن نمایشنامه یک حادثه را جدا از حوادث دیگر بگیرید و برای نمایشنامهٔ خود موضوع انتخاب کنید. باید در نظر داشته باشید که یک حادثه چه تأثیراتی روی زندگی یک فرد می‌گذارد و باعث چه حوادث دیگری می‌شود. خست یک خصیصهٔ انسانی است. آیا این خصیصه به تنهایی می‌تواند موضوع یک نمایشنامه قرار بگیرد؟ یعنی بگویید موضوعی که می‌خواهید به صورت نمایشنامه بنویسید، خست است. در اینجا می‌توان سؤال کرد که خست چیست؟ خوب است یا بد؟ آیا خست آدم را خوشبخت می‌کند یا منزوی، سرخورده و یا....

بنابراین، تنها بیان یک خصیصهٔ بشری را نمی‌توان موضوع دانست؛ زیرا نه ماجرایی دارد و نه شخصیت و نه نتیجه؛ به این ترتیب فکر و اعتقاد

نویسنده هم نمی‌تواند در آن مطرح شده باشد. پس باید این خصیصه یعنی خست را بسط دهید. جملهٔ «خست بد است» کاملتر از قبلی است، اما نتیجه‌گیری خیلی کلی است و ماجرایی هم در آن وجود ندارد. وجود شخصیتی هم در آن احساس.نمی‌شود. «بد بودن یک معنی کلی است». انسان می‌تواند هزار جور بد باشد. ولی به طور یقین نظر ما در مورد این «بد بودن» به معنای عاقبتی است که آن آدم خسیس در پایان پیدا می‌کند. بنابراین می‌توانیم آن را کاملتر کنیم. «آدم خسیس عاقبت به انزوا کشیده می‌شود و در تنهایی از بین می‌رود.»

چنانچه ملاحظه می‌کنید، ماجرا در این موضوع مشخص است، مرد خسیس با خست نشان دادن از خود و طی ستیزه و درگیریهایی که صورت می‌گیرد، به انزوا کشیده می‌شود. شخصیت، مرد خسیس است. نتیجهٔ آن را هم می‌توان به روشنی دریافت: «چنانچه کسی خسیس باشد و خست نشان دهد، محکوم به انزوا و نابودی است.» همان طور که می‌بینید، نویسنده هم نسبت به یک چنین شخصیتی موضع‌گیری و قضاوت کرده است؛ زیرا فکر و اعتقاد او در «موضوع» متبلور است.

شجاعت، ترس، جوانمردی، بدبینی، خوش‌بینی، خودپرستی، جاه‌طلبی، مهربانی، تندخویی، شهرت‌طلبی، خست، دروغگویی، ساده‌اندیشی، اعتمادهای بی‌مورد، بی‌ارادگی، بخشندگی و... همه نیروهای محرکی هستند که هر کدام می‌تواند زمینه‌ای برای موضوع نمایشنامه باشد.

اگر با انتخاب یکی از خصیصه‌های فوق، نیروی محرکهٔ موضوع خود را مشخص کرده‌اید، می‌توانید با استفاده از آن، ماجرای نمایش و نتیجه را پیش‌بینی کنید. به طور نمونه اگر بخواهید از خصیصهٔ «دروغگویی» استفاده کنید، یکی از موضوعهایی که می‌توان برای آن در نظر گرفت، چنین است:

شخص دروغگو عاقبت اعتبار و شخصیت خود را در جامعه از دست می‌دهد.

شما باید در برخورد با این خصیصه جهت‌گیری نشان دهید. شما در مقابل دروغگویی جبهه می‌گیرید و این عمل را زشت می‌پندارید. در واقع،

این «عقیده» خود شما است که به نوشته روح می‌دهد. اگر در یک اثر هنری، اعتقاد و جهت‌گیری هنرمند دیده نشود، کار بی‌روح خواهد بود.

فرض کنید می‌خواهید دربارهٔ یک نفر «خودپرست» نمایشنامه بنویسید. برای شروع، اول باید تصمیم بگیرید که می‌خواهید از او چه چهره‌ای ارائه دهید؟ آیا می‌خواهید او را مورد تمسخر قرار دهید؟ یا او را به صورت یک موجود منفور نشان دهید؟ یا اینکه از او چهره‌ای بسازید که همه نسبت به وی احساس ترحم کنند؟ انجام این کار بستگی به فکر و عقیدهٔ شما دارد که دربارهٔ یک چنین فردی چه موضعی می‌گیرید. موضوع «دروغگو عاقبت اعتبار و شخصیت خود را در جامعه از دست می‌دهد.» همان گونه که گفته شد، می‌توان به سه طریق نوشت و یک نتیجهٔ مشترک گرفت.

۱ ـ شخص دروغگو را می‌توان به گونه‌ای روی صحنه ظاهر کرد که موجب خنده و تمسخر تماشاگر گردد.

۲ ـ شخص دروغگو را به شکلی می‌توان بر روی صحنه نشان داد که حس نفرت و انزجار تماشاگر را برانگیزاند. در این حالت به جای این که اعمال و گفتار او جنبهٔ تمسخر و خنده پیدا کند، جدی‌تر می‌شود.

۳ ـ اگر می‌خواهید تماشاگر نسبت به شخصیت دروغگو حس ترحم پیدا کند، باید در پایان برای او عاقبتی دلخراش در نظر بگیرید.

نکته مهمی که باید در نظر داشته باشید، این است که نحوهٔ برخورد شخصیتهای اصلی نمایشنامه می‌تواند تعیین کند که فضای نمایشنامه کدام یک از سه حالت بالا باشد؛ خنده و تمسخر، انزجار و تنفر و یا دلسوزی و ترحم.

سخن آخر

هیچ‌وقت بدون داشتن موضوع، شروع به نوشتن نمایشنامه نکنید. در یک اثر هنری اگر اعتقاد هنرمند دخالت نداشته باشد، آن اثر به صورت جسمی بی‌روح است. همیشه از طریق اعتقادات خودتان با مسائل و حوادث

برخورد کنید.

موضوع، جان کلام نویسنده است. بنابراین باید قبل از نوشتن، موضوع کاملاً برایتان روشن و شخصیت، ماجرا و نتیجه نیز روشن شده باشد. برای رسیدن به یک موضوع خوب، باید تفکر و تحقیق نمایید؛ سپس شهامت پیدا کنید و در رد یا اثبات آن نظر دهید.

خصیصه‌های بشری همچون شجاعت، بزدلی، ولخرجی و ... هر کدام می‌تواند انگیزه‌ای باشد برای حرکت انسانها، و نیروی محرکی برای نمایش؛ اما شما هستید که نتیجه می‌گیرید، آدم ولخرج و اسراف‌کار به چه سرنوشتی دچار می‌شود.

در ضمن، این خصیصه‌ها به تنهایی نمی‌تواند موضوع یک نمایش باشند.

هر موضوعی را می‌توان با شکلهای مختلف (خنده‌آور، گریه‌آور) در جهت ایجاد احساسهای مختلف در تماشاگر، مانند تنفر، محبت و... به صورت نمایشنامه در آورد.

خود را امتحان کنید

از ایده‌ای که قبلاً گرفته‌اید، موضوعی به دست آورید (یادتان باشد که موضوع باید از اعتقادات شما سرچشمه بگیرد.)

پرورش موضوع (طرح)

منظور از طرح، پرورش موضوع و بسط و تعمیق فکر است. بسط دادن فکر یعنی تمام جوانب کار را در نظر گرفتن. برای انجام این امر ابتدا باید به شناخت عواملی بپردازید که می‌تواند برای ایجاد یک فضای نمایشی به کار گرفته شود. بعد نحوهٔ به کارگیری آنها را مورد بررسی قرار دهید. برخورد، درگیری و غلبه بر موانع، عواملی هستند که ساختمان یک نمایش را تشکیل می‌دهند. به کارگیری این عوامل مستلزم این است که اولاً موضوع نمایشنامهٔ خود را شناخته باشید. یعنی اگر می‌خواهید از شجاعت و فداکاری یک شخص، نمایشنامه‌ای بنویسید، ابتدا باید بدانید که از طریق یک چنین شخصیتی چه پیامی می‌خواهید بدهید. آیا شجاعت و فداکاری موجب سربلندی است؟ آیا آدم شجاع و فداکار در آخر صاحب قدرت می‌شود؟ آیا شجاعت و فداکاری موجب کسب مال و ثروت می‌شود؟ و یا...

وقتی شما موضوعی انتخاب کردید، به ناچار باید تا پایان نمایشنامه آن را دنبال کنید. بدین معنا که اگر می‌خواهید بگویید: «شجاعت و فداکاری موجب افتخار و سربلندی است»، باید در پایان نمایشنامه بتوانید ثابت کنید که شخصیت نمایشنامه به خاطر شجاعت و فداکاری، به افتخار و سربلندی می‌رسد همچنین باید در آخر، چگونه رسیدن به این سربلندی و افتخار را نشان دهید.

به طور کلی نمایشنامه اثبات یا رد یک نظریه است. چون از طریق

اعتقادات خود به قضایا برخورد می‌کنید، در نتیجه یا یک عملی را رد می‌کنید و یا آن را می‌پذیرید.

تعمیق موضوع: تعمیق به معنای عمق دادن است. بدین معنا که شما قضایا را سطحی نگاه نکنید. از حوادث تنها به عنوان یک رویداد بهره نگیرید. به این فکر باشید که در پس هر پرده، می‌تواند رازها نهفته باشد. نمایشنامه‌هایی که تنها به بازگویی حوادث می‌پردازد و پیامی نو ندارد، بدون شک بعد از گذشت زمانی اندک، از بین می‌رود. انسان هر عملی که انجام می‌دهد، مبتنی است بر انگیزه‌ای خاص. انگیزه‌ها در همه یکسان نیست. ممکن است در ظاهر ببینید که عده‌ای برای به دست آوردن موقعیتی، تلاش می‌کنند. اما اگر انگیزه‌های آنها را دریابید، متوجه می‌شوید که هر کدام انگیزه‌ای خاص دارد. یک نفر برای اینکه بهتر بتواند خدمت کند، در تلاش به دست آوردن موقعیت است. دیگری ممکن است برای ارضاء حس قدرت‌طلبی خود اقدام به تلاش کند و...

بنابراین، شناخت انگیزه‌های بشری و به نمایش درآوردن آنها، گامی است که به نوشته شما عمق بیشتری می‌بخشد. تعمیق به تعبیری دیگر یعنی شناخت همه جانبه درون انسانهاست. باید آن چنان به عمق وجود شخصیتها و ماجراها بروید تا موفق شوید حرفی تازه بزنید اگر ببینید که یک نفر می‌آید و سیلی محکمی به گوش شخصی می‌زند، در ظاهر این حرکت می‌تواند هم برای شما خنده‌دار باشد، هم غمناک. اگر بخواهید همین صحنه را در نمایشنامه نشان دهید، آیا تنها برانگیختن احساسات تماشاگر کافی است؟ آیا نباید انگیزه‌ها را مشخص کرد و به عمق ماجرا و شخصیتها نفوذ نمود؟

با بسط یک موضوع می‌توانید، احساسات تماشاگر را برانگیزید، ولی کافی نیست؛ باید با عمق بخشیدن به موضوع، تماشاگر را وادار به تفکر کنید.

اکنون به نمونه‌هایی از موضوع توجه کنید که از سخنان حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) استخراج شده است:

۱ ـ احمق به واسطهٔ حماقت، بیشتر از مردم بدکار گناه می‌کند.

حضرت محمد (ص)

۲ ـ سعادت کامل و عمر دراز، در اطاعت از خداست.

حضرت محمد (ص)

۳ ـ امانتداری موجب رزق است و خیانت، باعث فقر.

حضرت محمد (ص)

۴ ـ سبک عقلی مرد، آن است که میهمان خود را به کار گیرد.

حضرت محمد (ص)

۵ ـ حسد، نیکیها را می‌خورد.

حضرت محمد (ص)

۶ ـ از یار بد بپرهیزید که تو را بدو می‌شناسند.

حضرت محمد (ص)

۷ ـ آدم دورو، آبرومند نخواهد بود.

حضرت محمد (ص)

۸ ـ خاموشی زبان، مایه سلامت انسان است.

حضرت محمد (ص)

۹ ـ طمع، حکمت از دل دانشوران ببرد.

حضرت محمد (ص)

۱۰ ـ دروغ مایهٔ روسیاهی انسان است.

حضرت محمد (ص)

۱۱ ـ تکبر، نتیجهٔ بی‌اعتنایی به حق و تحقیر مردم است.

حضرت محمد (ص)

۱۲ ـ خشم، مایهٔ فساد انسان است.

حضرت محمد (ص)

۱۳ ـ هر که ربا فراوان خورد، سرانجام او، به فقر انجامد.

حضرت محمد (ص)

۱۴ ـ هر که از جماعت ببرد، به رسم جاهلیت بمیرد.

حضرت محمد (ص)

۱۵ ـ هر که مال از حرام به دست آرد، در حوادث سخت، از دست بدهد.

حضرت محمد (ص)

۱۶ ـ طمع، آدم را همیشه بردهٔ این و آن می‌کند.

حضرت محمّد (ص)

۱۷ ـ خصومت، کینه و تباهی به بار می‌آورد.

حضرت محمد (ص)

۱۸ ـ پاکدامنی، مایهٔ خودداری از گناه است.

حضرت محمد (ص)

۱۹ ـ انسان، دشمن آنچه نمی‌داند است.

حضرت علی (ع)

۲۰ ـ آدم طمعکار همیشه در بند خواری است.

حضرت علی (ع)

چنانچه هر کدام از موضوعها را بررسی کنید، می‌بینید که در آن حکمی داده شده است. بعد از یافتن موضوع، باید از خود بپرسید که چه نوع نمایشنامه‌ای می‌خواهید بنویسید؟ آیا می‌خواهید شخص احمق را در یک وضعیت غم‌انگیز نشان دهید؟ یا یک وضعیت خنده‌آور؟ اگر به این سؤال جواب بدهید، می‌توان گفت که تا حدودی تکلیف شما نسبت به موضوع روشن شده است. در هر دو صورت، شما می‌توانید عاقبت شخص احمق را که مرتکب گناه می‌شود، نشان دهید.

به یاد دارید که گفتیم عوامل تشکیل دهندهٔ هر نمایش چه غم‌انگیز باشد و چه خنده‌آور، عبارتند از: «برخورد، درگیری، ستیزه و غلبه بر موانع.» نحوهٔ به کارگیری آنها مربوط می‌شود به نحوهٔ انتخاب شما که آیا نمایشنامه‌ای غم‌انگیز می‌خواهید بنویسید یا خنده‌آور. بعد از آن باید نیاز شخصیت نمایشنامهٔ خود را مشخص کنید. شخصیت نمایشنامهٔ شما که آدمی

است احمق، چه نیازهایی در زندگی دارد و چرا همواره به واسطهٔ این نیاز، مرتکب گناه می‌شود.

رحیم، دانش‌آموزی است که به خاطر دعوا با عباس، شاگر اول کلاس، از مدرسه اخراج می‌شود. با توجه به سابقهٔ او متوجه می‌شوید که در گذشته، یکی از شاگردان ساکت و گوشه‌گیر کلاس بوده و علاقهٔ زیادی به معلم خود داشته است. رحیم همواره آرزو داشته که مورد محبت معلم قرار گیرد، اما به علت حضور نامرتب در کلاس و متوسط بودن درسش، معلم به او توجه زیادی نمی‌کند.

چنانچه ملاحظه می‌کنید، اکنون یک شخصیت اصلی دارید که نیازش برای شما مشخص است: «جلب محبت معلم خود.» اما باید ابتدا سؤال شود که چرا رحیم همشاگردی خود را کتک زده است. آن هم، شاگردی که مورد محبت معلم است. او شاید به قصد جلب توجه معلم، دست به چنین کاری زده است؛ اما در این قصد خود، با ناکامی رو به رو می‌شود. در ضمن، او راضی نمی‌شود شخص دیگری مورد محبت و توجه معلم قرار گیرد.

حال، این سؤال پیش می‌آید که چرا رحیم نتوانسته است با خواندن درس و گرفتن نمره‌های خوب، توجه معلم را به خود جلب کند؟ شما باید علت قانع‌کننده‌ای برای این مسأله داشته باشید.

آیا استعدادش در خواندن درس کم است؟ این پیشنهاد خوبی نیست. بهتر است مانع دیگری انتخاب کنید که جنبهٔ نمایشی داشته باشد.

آیا او را باید در شرایط اقتصادی نامناسبی قرار داد تا مجبور شود برای کمک به مخارج خانواده، کار کند؟ استفاده از این مانع هم با آنکه جنبهٔ نمایشی دارد، اما زیاد جالب به نظر نمی‌رسد؛ چون تازگی ندارد. از فقر به عنوان یک عامل تعیین‌کنندهٔ سرنوشت، خیلی زیاد استفاده شده است؛ بنابراین بهتر است عامل دیگری انتخاب شود.

پس چه مانعی می‌توان بر سر راه او قرار داد که هم جنبهٔ نمایشی داشته باشد و هم بدیع باشد. این را می‌دانیم که رحیم بی‌استعداد نیست و برای

درس خواندن هم انگیزه دارد، ولی به علت کم بودن وقتش نمی‌تواند به درسهای عقب افتاده برسد. بهتر است وضع خانوادگی او را بررسی کنید. چون خانواده اولین جامعه‌ای است که در ساختن شخصیت افراد تأثیر دارد.

«پدر دارد؟»

«بله»

«مادر چطور؟»

«بله، مادرش خانه‌دار است.»

«آیا خواهر یا برادری هم دارد؟»

«بله، یک برادر شیرخوار و یک خواهر که سال اول دبستان است.»

«پدر او چه شغلی دارد؟»

لحظه‌ای تردید می‌کنید تا شغلی مناسب برای پدر رحیم انتخاب کنید. شاید آنچه به دنبالش هستید، در جواب همین سؤال باشد. کمی به فکر فرو می‌روید و باز هم از خود سؤال می‌کنید: «یعنی ممکن است شغل پدر، عاملی برای لطمه خوردن به درس رحیم باشد؟» هر چیزی امکان دارد، اما باید آن را طوری انتخاب کنید که در زندگی رحیم تأثیر بگذارد.

«آیا می‌توان شغل پدر رحیم را فروشندگی انتخاب کرد؟»

«بله، اما فروشندهٔ چه چیز؟»

«مثلاً ... مثلاً خواروبار فروشی.»

«بسیار خوب، ولی چطور می‌توان از شغل پدر به عنوان مانعی برای درس خواندن رحیم استفاده کرد؟»

دیدید که با سؤال و جواب از خود، به راحتی می‌توانید یک مانع منطقی و نمایشی بر سر راه رحیم بگذارید. در این لحظه با خوشحالی یادداشت می‌کنید:

«رحیم به علت این که مجبور است هر روز عصر به مغازهٔ پدرش برود، نمی‌تواند درسهایش را بخواند.»

اما در اینجا باز هم یک سؤال اساسی برایتان مطرح می‌شود: «چرا

رحیم از معلم خود انتظار محبت دارد؟»

سؤال بسیار مهمی است و با پیدا کردن جواب آن طرح بسیار جالبی برای نوشتن نمایشنامه پیدا کرده‌اید.

یک بار دیگر این سؤال مهم را از خود بپرسید: «به چه علت رحیم می‌خواهد مورد محبت و توجه آموزگار قرار گیرد؟ آیا باید علت را در وجود معلم جستجو کرد؟ نه. به هیچ وجه، زیرا در این صورت، معلم هم به عنوان شخصیت محوری نمایشنامه مطرح می‌شود، و همچنین تمام دانش‌آموزان کلاس نسبت به معلم خود، احساسی مانند احساس رحیم خواهند داشت. در حالی که شما می‌خواهید احساس رحیم را نشان دهید. در نتیجه علت هر حرکتی که از جانب رحیم صورت می‌گیرد را باید در زندگی خود رحیم جستجو کرد، چون رحیم به عنوان شخصیت اصلی مطرح است. در اینجا معلم عاملی است که رحیم را به ما معرفی می‌کند. دوستش، عباس هم به همین صورت است؛ اما در یک نمایشنامه باید درگیری و ستیزه وجود داشته باشد و شرط به وجود آمدن آن، حضور دو نیروی متضاد است. پس می‌توان عباس را در قطب مخالف رحیم دید. عباس در این طرح برای بروز شخصیت رحیم، عامل مؤثری است. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا حضور عباس در نمایشنامه به اندازه رحیم مهم است؟ بله او نیز مانند رحیم شخصیت اصلی نمایشنامه به حساب می‌آید. اگر عباس نباشد، هیچ درگیری و ستیزه‌ای صورت نمی‌گیرد. به همین دلیل در نمایشنامه بهتر است دو شخصیت اصلی حضور داشته باشد و هر کدام مخالف دیگری عمل کند. در این صورت یک نفر از آنها، شخصیت مثبت به حساب می‌آید و دیگری شخصیت منفی.

با این توضیحات، شما به اهمیت وجود عباس پی بردید، اما هنوز برایتان روشن نشده است که چرا رحیم از معلم خود انتظار محبت دارد. از خود می‌پرسید:

«پس چطور می‌توان جواب این پرسش را پیدا کرد؟»

باید دوباره وضع خانوادگی رحیم را بررسی کنید. علت بسیاری از

کجرفتاریها و ناراحتیها را می‌توان در خانواده‌ها پیدا کرد؛ همان طور که علت درس نخواندن رحیم هم در خانه پیدا شد. برای این که بفهمیم چرا رحیم انتظار محبت از معلم را دارد، باید از خانواده شروع کنیم. شاید به این علت است که پدر و مادر رحیم بیشتر به خواهر و برادر او توجه نشان می‌دهند. این می‌تواند بهترین علت باشد. چه از لحاظ منطقی و چه از لحاظ نمایشی.

پس یک مرتبه دیگر، اطلاعات خود را دسته‌بندی کنیم: «رحیم به علت کمبود محبت از جانب پدر و مادر به معلم خود روی می‌آورد. امّا به خاطر وضعیت درسی و اعمال و رفتاری که از او سر می‌زند، موفّق نمی‌شود محبت معلم را نسبت به خود جلب کند.»

منظور کدام اعمال و رفتار رحیم است؟

منظور از این اعمال و رفتار، دعوای او با عباس است؛ ولی چرا رحیم، عباس را مزاحم خود می‌داند و با او دعوا می‌کند؟ شاید از عباس خطایی سر زده است؟ شاید هم رحیم به خاطر حسادت این کار را انجام داده است؟ به هر حال، این موارد نشان می‌دهند که عباس برای رحیم به عنوان یک قطب مخالف، شخصیت بسیار مناسبی خواهد بود، چون تمام آن شرایطی را که رحیم ندارد، عباس دارد.

اکنون باید ببینید که عباس چگونه آدمی است؟ آیا بدجنس است یا بامحبت؟ در ضمن، باید او را فعال نشان دهید. نکتهٔ مهمی که هیچ وقت نباید فراموش کنید، این است که برای نشان دادن قدرت و توانایی شخصیت مثبت، شخصیت منفی را باید تقویت نمود. به عبارتی برای این که رحیم را به عنوان یک شخصیت مقاوم نشان دهید، باید عباس را فعال کنید. عباس با اعمال و رفتارش مانع بزرگی بر سر راه رحیم ایجاد می‌کند. رحیم هم به نوبهٔ خود باید در از میان برداشتن این مانع، سعی نماید. به این ترتیب درگیری و ستیزه ایجاد می‌شود. حال اگر این مانع ــ عباس ــ ضعیف باشد و رحیم به راحتی به مقصود خود برسد، آیا می‌توان فضای نمایشی خوبی ایجاد کرد؟

هرچه برخورد نیروهای مخالف شدیدتر باشد و دو طرف، مواضع محکمتری داشته باشند، اثر شما صورت نمایشی بهتری به خود می‌گیرد. بنابراین، عباس با اعمال و رفتار خود، به هیچ وجه نباید اجازه دهد که توجه معلم به رحیم جلب شود. برای انجام این منظور، باید از عباس هم اطلاعات کافی به دست آورید و شناسنامه‌ای از او درست کنید.

«شرایط خانوادگی او چگونه است؟»

با خود فکر می‌کنید.

«آیا او تنها فرزند خانواده است؟»

«بله. نه. بهتر است که یک خواهر داشته باشد.»

«کوچکتر از عباس باشد یا بزرگتر؟»

«بزرگتر از عباس باشد، بهتر است.»

«چرا خواهرش بزرگتر باشد؟»

«برای اینکه در درس به عباس کمک کند.»

«بسیار خوب. رابطه پدر و مادرش با عباس چطور است؟»

«معمولی. پدرش کارمند اداره است و مادرش خانه‌دار.»

همین کافی است. بنابراین عباس از لحاظ محبت، هیچ کمبودی ندارد و محیط خانه نیز از لحاظ درس خواندن برایش مناسب است.

پس تا به اینجا به این نتیجه رسیدیم که رحیم و عباس در یک کلاس درس می‌خوانند. رحیم از جانب خانواده خود نه تنها مورد محبت قرار نمی‌گیرد، بلکه هر روز عصر مجبور است به مغازهٔ پدرش برود و به او کمک کند. بنابراین، رحیم با آنکه پسر بااستعدادی است، ولی وقت کافی برای درس خواندن ندارد. در مقابل، محیط خانوادهٔ عباس طوری است که نه تنها وقت کافی برای خواندن درس دارد، بلکه خواهرش هم به او کمک می‌کند. و اما این دو در یک قصد، مشترک هستند، و آن «جلب توجه معلم» است. پس ادامهٔ طرح چنین می‌شود:

«رحیم سعی می‌کند مورد توجه و محبت معلم خود قرار گیرد؛ اما به خاطر

خوب نبودن درسش و حضور نامرتب در کلاس، معلم به او توجه چندانی نمی‌کند و بیشتر متوجه عباس است.» حال فکر می‌کنید به عباس چه شخصیتی بدهید تا نظر خود را تأمین کرده باشید؟ پرسش بسیار مهمی است و جواب آن می‌تواند شکل طرح را کامل کند. در واقع، رحیم و عباس را باید یک واحد نمایشی فرض کرد که از دو نیروی متضاد تشکیل شده است و هر دو بر سر یک قصد مشترک با هم به ستیزه می‌پردازند. چنانچه یکی از آنها را از نمایشنامه حذف کنید، دیگر نمایشی نخواهید داشت. به تعبیری می‌توان گفت که ضعف یکی از این نیروهای متضاد، بر دیگری هم تأثیر می‌گذارد. اگر یکی از طرفین را ضعیف نشان دهید، دیگری اگر قدرت داشته باشد، نمی‌تواند تمام توان خود را به کار گیرد. باید تا آنجا که می‌شود، شخصیت مثبت را به نمایش بگذارید. به طور مثال، شما به دیدن یک مسابقهٔ کشتی می‌روید و پهلوان مورد علاقهٔ خود را می‌بینید که با حریف پرقدرتی که صاحب مدال جهانی است، روبه‌رو می‌شود. پهلوان مورد علاقهٔ شما بعد از مقاومتهای بسیار، سرانجام حریف خود را شکست می‌دهد. حال به نظر شما اگر آن حریف ضعیف می‌بود، آیا پهلوان مورد علاقهٔ شما با شکست او، عمل قهرمانانه‌ای انجام داده بود؟

این یک اصل بسیار مهم نمایشنامه‌نویسی است که به آن «هماهنگی» می‌گویند. مانند مسابقهٔ کشتی که وقتی بین دو حریف هماهنگی وجود داشته باشد، هیجان‌انگیز می‌شود. پس «هماهنگی» یعنی وجود توازن در قدرت دو طرف متضاد. بنابراین، عباس باید به همان اندازهٔ رحیم قدرت داشته باشد. آنها مانند دو کشتی‌گیری هستند که هر کدام با اجرای فن، دیگری را وادار به زدن بدل می‌کند تا وقتی که یکی در فرصت مناسب، دیگری را غافلگیر کند. بنابراین، برای فعال نشان دادن عباس، باید او را با رحیم به طور مستقیم مواجه کنید. گفتیم آن دو با هم دعوا می‌کنند. برای این عمل آنها باید دلیل محکمی یافت. «جلب توجه معلم» از طرف رحیم دلیل محکمی است؛ ولی باید آن را با حادثه‌ای تقویت کنید. مثلاً، رحیم در درسهای خود از عباس

کمک بخواهد؛ ولی چون عباس نمی‌خواهد رقیبی داشته باشند و همچنین عباس به خاطر حفظ موقعیت خود، از این کار سرباز می‌زند، چطور است؟

البته باید توجه داشته باشید که این فقط یک پیشنهاد بود. شاید شما بنا فکر خود، پیشنهاد بهتری ارائه دهید. اما فرض را بر این بگذارید که به مرور طرح را کامل کنید.

تا اینجا، طرح نسبتاً کامل شده است، ولی احساس می‌شود که یک چیزی کم دارد. رحیم برای رسیدن به مقصود خویش از رقیب سرسختش کمک گرفته و این نکته بسیار جالبی است. در نتیجه می‌توان گفت که رحیم با ساده‌دلی پیش رفته است. اما عباس با این حرکت خود نشان می‌دهد که می‌خواهد به هر طریقی که شده است به رقیب خود میدان ندهد. بنابراین، رحیم هم مجبور می‌شود که این مانع بزرگ را از سر راه خود بردارد.

اما چگونه؟ بدون شک، از طریق مبارزه. ولی مبارزه انواع گوناگونی دارد. ابتدا بهتر است بین آنها، درگیری ایجاد کنید. این عمل، باعث می‌شود رحیم از جانب معلم ـ که می‌توان او را آقای صادقی نامید ـ مورد شماتت قرار گیرد. یعنی این حرکت رحیم به ضرر او است. اما او نباید احساس شکست کند. رحیم می‌داند که اگر مثل عباس، فرصت درس خواندن پیدا کند، می‌تواند حتی شاگرد اول کلاس شود؛ ولی افسوس که از طرف پدرش، مجبور است عصرها به در مغازه برود. بدین ترتیب او خود را در تنگنا می‌بیند و به اذیت و آزار عباس می‌پردازد. عباس هم از این موقعیت سوءاستفاده می‌کند و از او نزد آقای صادقی شکایت می‌کند. رحیم ناامید و غمگین می‌شود. یک روز عباس در حیاط مدرسه، سر به سر او می‌گذارد. رحیم طاقت نمی‌آورد و او را به سختی کتک می‌زند. کار به شکایت نزد مدیر مدرسه می‌کشد و رحیم را اخراج می‌کنند. اکنون او درمانده و شکست‌خورده، مورد سرزنش پدر و مادر خود قرار می‌گیرد.

تا اینجا آقای صادقی نیرویی بسیار بی‌تحرک و خنثی معرفی شده است. بهتر است او را وارد ماجرا کنید. بدین ترتیب که پس از گذشت یک هفته از

دعوای رحیم و عباس، آقای صادقی در مورد ماجرای این دو، تحقیق می‌کند و علت اصلی دعوا را می‌یابد. او از یکی، دو دانش‌آموز می‌شنود که رحیم در دروس خود از عباس کمک خواسته، ولی عباس از کمک به او دریغ کرده است. همچنین می‌فهمد که علت توفیق رحیم در درس چه بوده است. به علاوه، بعد از تحقیق بیشتر، متوجه می‌شود که مقصر اصلی در همهٔ دعواها و درگیریها، عباس بوده است. به این ترتیب، آقای صادقی تصمیم می‌گیرد نزد پدر رحیم برود و از او بخواهد که تا به رحیم اجازه بیشتری برای درس خواندن بدهد. او نزد مدیر مدرسه نیز ضامن می‌شود تا به رحیم اجازه دهند که به مدرسه برگردد و به درسش ادامه دهد.

اما باید عدالت به درستی اجرا شود بنابراین، آقای صادقی از اعمالی که عباس انجام داده است، دلگیر می‌شود و دیگر مانند گذشته به او محبت نمی‌کند. در ضمن، به رحیم پیشنهاد می‌کند که هر روز عصر، مدت یک ساعت به خانهٔ او بیاید تا بتواند درسهای عقب‌افتاده‌اش را جبران کند. به این ترتیب آقای صادقی نسبت به رحیم، احساس محبت و دوستی پیدا می‌کند.

حال شما طرح کاملی برای نمایشنامه پیدا کرده‌اید. اکنون می‌توانید آن را بنویسید. همان طور که متوجه شدید، مرحله به مرحله پیش رفتیم و هر دفعه طرح را کاملتر کردیم. شما هم باید طرح نمایشنامه خود را در هر مرحله یادداشت کنید، تا بتوانید به راحتی نقایص آن را برطرف کنید. پس طرح به دست آمده را به طور کامل می‌نویسیم:

«رحیم و عباس با هم دوست هستند و در یک کلاس درس می‌خوانند. رحیم از جانب خانوادهٔ خود نه تنها مورد محبت قرار نمی‌گیرد، بلکه مجبور است هر روز عصر به در مغازهٔ پدرش برود و به او کمک کند. در نتیجه وقت کافی برای درس خواندن پیدا نمی‌کند. در ضمن، رحیم پسر بااستعدادی است. اما محیط خانواده عباس طوری است که هم وقت کافی برای خواندن درسهای خود دارد، و هم خواهرش به او

کمک می‌کند. رحیم می‌خواهد مورد توجه و محبت آقای صادقی قرار گیرد، ولی عباس که نمی‌خواهد رقیبی داشته باشد، به طریقی او را دست به سر می‌کند. بین رحیم و عباس درگیری مختصری روی می‌دهد که همین امر باعث شماتت رحیم از جانب آقای صادقی می‌شود. پس رحیم تصمیم می‌گیرد حتی آقای صادقی را هم آزار بدهد. (البته باید توجه داشت که رحیم با این عمل، خودش را بیشتر می‌آزارد.) یک روز زنگ تفریح، در حیاط مدرسه، عباس خوشحال از اینکه رحیم را از میدان به در برده است، او را تحقیر می‌کند. رحیم طاقت نمی‌آورد و عباس را به شدت کتک می‌زند. به خاطر همین عمل، رحیم را از مدرسه اخراج می‌کنند. آقای صادقی بعد از تحقیق، متوجه تمام ماجراها می‌شود و رحیم را به مدرسه بازمی‌گرداند. همچنین پدر او را راضی می‌کند تا به رحیم اجازه دهد، تمام وقت خود را به خواندن درس بپردازد. به همین منظور روزی یک ساعت رحیم را به منزل خودش دعوت می‌کند تا درسهای عقب‌افتاده را جبران کند.»

همان طور که گفتیم طرح، مرحله به مرحله کامل شد. برای این منظور، شما مجبور شدید دربارهٔ وضعیت شخصیتها تحقیق کنید. باید در نظر داشته باشید که این مرحله (کسب اطلاعات و به دست آوردن یک طرح) از مشکلترین مراحل نمایشنامه‌نویسی است. زیرا طرح، یک نقشه کلی از نمایشنامه است و در آن انگیزه‌های افراد برای اعمالی که انجام می‌دهند، باید آورده شود. چنانچه طرح ناقص باشد، به هیچ‌وجه نمی‌توانید از روی آن یک نمایشنامهٔ کامل بنویسید.

سخن آخر

تحقیق و کسب اطلاعات را باید به خاطر بسپارید. هنگامی که شما نسبت به موضوعی اطلاعات کافی نداشته باشید، چطور می‌توانید آن را برای دیگران بازگو کنید؟ تحقیق، فکر شما را به سمت یک طرح کامل سوق

می‌دهد و در این صورت شما هنگام نوشتن، اتکاء به نفس پیدا می‌کنید. وقتی به موضوعی می‌رسید و می‌خواهید دربارهٔ آن نمایشنامه‌ای بنویسید، ابتدا به شخصیتهای آن فکر کنید و تا می‌توانید دربارهٔ وضعیت خانوادگی، اجتماعی، روحی، جسمی و... او تحقیق کنید؛ سپس ببینید که نیاز شخصیت نمایشنامهٔ شما چیست. بر این اساس می‌توانید دربارهٔ ماجرای نمایشنامه فکر کنید.

یادتان باشد که در نمایشنامه حتماً باید دو طرف متخاصم وجود داشته باشد تا در مقابل هم بایستند و بر سر یک مقصود مشترک با هم درگیر شوند. با درگیری و ستیزه دو نیروی متضاد می‌توان نمایشنامه نوشت. شخصیتها باید نیاز مشخصی داشته باشند که به درگیری و ستیزه با یکدیگر بپردازند. رحیم به خاطر نیاز به محبتی که دارد، با عباس و حتی آقای صادقی درگیری پیدا می‌کند. چنانچه نیاز او را از میان بردارید، شخصیت رحیم بی‌معنی و همه ماجراها بدون انگیزه و علت مطرح می‌شوند.

بنابراین، نکاتی را که باید در هنگام نوشتن یک طرح مورد توجه قرار دهید، فهرست‌وار تکرار می‌کنیم:

۱ ـ موضوع نمایشنامه را خوب بشناسید تا بتوانید طرحی از آن بنویسید.

۲ ـ وقتی به شخصیت اصلی نمایش خود فکر می‌کنید، حتماً شخصیتی متضاد با شخصیت او را هم در نظر بگیرید.

۳ ـ بین شخصیتهای متضاد باید یک مقصود مشترک به وجود آورید.

۴ ـ حتماً نیاز شخصیتها را مشخص کنید.

۵ ـ تا آنجا که می‌توانید، در مورد شخصیتهای نمایشنامهٔ خود اطلاعات کسب کنید.

۶ ـ با توجه به پنج مورد یاد شده، ماجرای نمایشنامه خود را مشخص کنید.

خود را امتحان کنید

با سؤال و جواب از خود، موضوعی را که انتخاب کرده‌اید، به صورت یک طرح درآورید.

شخصیت

عامل مهمی که در نمایشنامه نویسی باید مورد توجه قرار گیرد، انتخاب صحیح و درست شخصیتهاست؛ زیرا هر ماجرایی که در نمایشنامه اتفاق می‌افتد، رابطهٔ مستقیمی با شخصیتهای اصلی دارد. ماجرا هنگامی رخ می‌دهد که شخصیتها هر کدام مقصودی داشته باشند و برای رسیدن به آن، به درگیری وستیزه بپردازند. بنا براین، انتخاب شخصیتی که مقصودی نداشته باشد و درگیری و ستیزه هم نکند، جایز نیست. رحیم از همان ابتدا که وارد نمایش می‌شود، معلوم است که به دنبال چه می‌گردد. به همین دلیل مبارزه او معنا پیدا می‌کند. رحیم درد دارد و درد او، کمبود محبت است. پس می‌تواند به عنوان یکی از شخصیتهای اصلی نمایشنامه شما مطرح شود. حال اگر این درد را از او بگیرید، آیا بازهم تمام برخوردها و درگیری‌های او منطقی به نظر می‌رسد؟

انتخاب صحیح و بجای شخصیت، یعنی انتخاب کسی که بتواند نمایندهٔ افراد دردمند باشد. شجاعت درد نیست؛ اما اگر همین شخص شجاع در شرایطی قرار بگیرد که مجبور به تحمل رنجی باشد، دردمند می‌شود. خست خود به تنهایی درد نیست، اما اگر مرد خسیسی را در شرایطی قرار دهید که مجبور باشد نصف دارایی خود را از دست بدهد، دردمند و دچار آشفتگی و پریشانی می‌شود.

اما، آیا حتماً باید شخصیت نمایشنامه دردمند و آشفته باشد؟ بله، زیرا

صحنهٔ نمایش جای آن نیست که بتوان مسائل معمولی و فاقد ارزش را بیان کرد. آیا نمایش اعمال و رفتار روزمره افراد، جذابیت خواهد داشت؟ آیا باید موارد استثنایی و ویژه‌ای را که در زندگی انسانها پیش می‌آید، به نمایش درآورد؟

بعد از انتخاب صحیح اشخاص، نوبت به شخصیت پردازی می‌رسد. باید بدانید که چگونه شخصیتهای خود را معرفی کنید. برای این منظور، بعد از مشخص کردن شخصیتهای اصلی، باید عوامل تشکیل دهندهٔ زندگی آنها را بررسی کنید. رحیم و عباس هر دو شخصیت اصلی به حساب می‌آیند؛ اما آن کسی که بیشتر مورد توجه نویسنده است، شخصیت اول و دیگری شخصیت دوم محسوب می‌شود. مسألهٔ دیگر این که باید زندگی شخصیتهای مورد نظر خود را به دو بخش تقسیم کنید:

۱ ـ زندگی گذشتهٔ شخصیتها که از ابتدای تولد آغاز می‌شود و تا شروع نمایشنامه ادامه می‌یابد. شخصیت پردازی در نمایشنامه نیز مبتنی بر همین زندگی انجام می‌شود. مانند شخصیت رحیم که کمبود محبت او، از زندگی گذشته‌اش، یعنی قبل از شروع نمایشنامه ناشی می‌شود.

۲ ـ قسمت دوم زندگی، مربوط است به وقایعی که در روی صحنه می‌گذرد. این قسمت زندگی از شروع تا پایان نمایشنامه به طول می‌انجامد. شما باید در طول این قسمت، نه تنها زندگی فعلی شخصیتها را نمایش دهید، بلکه گذشتهٔ آنها را هم به نمایش بگذارید. آنچه که شما امروز از زندگی رحیم می‌خواهید نشان دهید، نتیجهٔ زندگی گذشته او است. باید این دو قسمت به صورتی منطقی و درست به هم ارتباط یابد؛ به طوری که تماشاگر بتواند در مدت محدودی که نمایش را می‌بیند، از تمام زندگی رحیم مطلع شود.

همان طور که گفته شد، یکی از مهمترین مصالح کار نمایشنامه نویس ، «شخصیتهای» نمایشنامه است. به همین خاطر باید قبل از نوشتن، اشخاصی را که برای نمایشنامهٔ خود انتخاب کرده‌اید، به طور کامل و دقیق بشناسید تا بتوانید در معرفی آنها موفق شوید.

برای مطالعه و شناخت شخصیتهای نمایشنامه باید به پنج عامل فیزیکی، خانوادگی، اجتماعی، روحی و اعتقادی توجه کنید؛ زیرا شخصیت هر کسی با توجه به این پنج عامل شکل می‌گیرد. بدون در نظر گرفتن این پنج عامل، شما موفق به معرفی صحیح شخصیتهای خود نخواهید شد. ممکن است یک یا دو مورد از این پنج عامل، نقش چندانی در شناخت شخصیت نداشته باشد؛ ولی به هر حال برای شناخت هر کدام از شخصیتهای نمایشنامه، شما ناچار هستید که با توجه به این پنج عامل عمل کنید. ممکن است یکی از اشخاص نمایشنامه از لحاظ فیزیکی و یا روحی متعادل باشد و شما نتوانید ریشهٔ اعمال و رفتاری را که او انجام می‌دهد، در یکی از این دو مورد پیدا کنید؛ ولی به طور یقین می‌توانید آن را در سه مورد دیگر بیابید؛ زیرا هیچ علتی را نمی‌توان خارج از این پنج عامل، جستجو کرد.

۱ ـ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ فیزیکی و ظاهری

اولین گام در شناخت شخصیتهایی که انتخاب کرده‌اید، بررسی و مطالعه فیزیکی و ظاهری آنهاست.

آیا شخصیت نمایشنامه مرد است یا زن؟ چند سال دارد؟ آیا نقص عضوی هم دارد؟ زشت است یا زیبا؟ قد او کوتاه است یا بلند؟ هیکل چاقی دارد یا لاغر و نحیف است؟ چگونه لباس می‌پوشد؟ خوش لباس است یا ژنده پوش؟ و

می‌دانید که اگر بخواهید شخصیت نمایشنامه خود را فوتبالیست بگیرید، نمی‌توانید جنسیت او را زن انتخاب کنید. همچنین باید هر کسی به اقتضای سنی که دارد، اعمالی از او سر بزند. چنانچه اگر در یک صحنه ببینید که پیرمردی روی زمین نشسته و مشغول بازی است، ولی بچه کوچکی روی صندلی نشسته و روزنامه می‌خواند، برایتان غیر معقول خواهد بود، مگر اینکه نویسنده از این کار قصد خاصی داشته باشد.

همچنین شما نمی‌توانید شخصی را که از داشتن حس بینایی محروم

است، در نقش یک تیرانداز نشان دهید؛ یا مرد یک دستی را کشتی‌گیر معرفی کنید. یک آدم چاق به هیچ‌وجه نمی‌تواند قهرمان دو و میدانی باشد، و یا ...

پس تا اینجا به این نکته رسیدیم که شرایط جسمی و ظاهری در مطالعهٔ اشخاص نمایشنامه، اهمیت دارد. اکنون رحیم را با توجه به شرایط فیزیکی و ظاهری مورد مطالعه قرار دهید و با سؤال و جواب از خود، گام اول را برای شناخت رحیم بردارید.

«بدون شک رحیم پسر است.»

می‌توان او را دختر هم فرض کرد، اما به شرطی که روی برخوردهای او با دوستش تجدید نظر شود.

«چند سال از سن رحیم می‌گذرد؟»

می‌دانید که رحیم به در مغازهٔ پدرش می‌رود و به او کمک می‌کند. همچنین او برای خود تصمیم می‌گیرد. پس منطقی نیست که دانش‌آموز دبستان باشد.

«آیا می‌توان او را دانش‌آموز دورهٔ راهنمایی فرض کرد؟»

اگر رحیم را دانش‌آموز دبیرستانی فرض کنید، در نتیجه زندگی باید برای او صورت جدی‌تری پیدا کند. پس، او در دورهٔ راهنمایی تحصیل می‌کند. اگر او را سالهای پایین راهنمایی بگیرید، مثلاً اول راهنمایی، اعمال و رفتارش بزرگتر از سنش به نظر می‌رسد. پس بهتر است او را در مرحلهٔ تحول در نظر بگیرید. کلاس سوم راهنمایی برای او مناسب است. بنابراین سن رحیم می‌تواند سیزده الی چهارده سال باشد.

«بسیار خوب، ولی آیا رحیم نقص عضو دارد؟»

«رحیم از هر جهت سالم وقوی است.»

«رحیم زشت است یا زیبا؟»

«آیا زشتی یا زیبایی رحیم در سرنوشتش تأثیر دارد؟»

در این مرحله، بی‌درنگ باید به طرح مراجعه کرد. آیا صورت ظاهری رحیم می‌تواند در خط کلی نمایشنامه تأثیر بگذارد؟ می‌دانید که رحیم مورد

بی‌توجهی آقای صادقی است و علت آن هم متوسط بودن درسش است؛ پس زشتی یا زیبایی رحیم تأثیر چندانی ندارد. بنابراین او از نظر شکل و قیافه معمولی است.

«از لحاظ قد و چاقی یا لاغری چطور؟»

وقتی به طرح نگاه کنید، می‌بینید که رحیم عباس را کتک زده است. پس نمی‌تواند ضعیف باشد. چاق هم نیست، چون خصوصیات آدمهای چاق را ندارد؛ قدش می‌تواند متوسط باشد، ولی زیاد مهم نیست؛ اما همین قدر می‌دانید که او قوی است.

«از نظر لباس چطور؟»

«لباسش می‌تواند معمولی و یا حتی مرتب و نو باشد، اگر یادتان باشد، بر فقر و یامواردی مثل این، تأکید نمی‌کنیم.»

در اینجا لازم به تذکر است که اگر یکی از اشخاص نمایشنامه نقص عضو داشته باشد، باید در گذشتهٔ او نظر بیندازید و ببینید آیا مادر زادی بوده و یا براثر یک حادثه، به وجود آمده است. حال نتیجهٔ مطالعاتی را که از وضع جسمی رحیم به دست آورده‌اید، روی کاغذ برای خود بنویسید:

رحیم چهارده ساله است. هیچ نقص عضوی ندارد و سالم و قوی است.

۲ ـ مطالعهٔ اشخاص از جنبه خانوادگی

روابط خانواده با یکدیگر، نقش بسیار حساسی در نحوهٔ تربیت اشخاص دارد. بنابراین، اولین و مهمترین عاملی که باید در شخصیت پردازی به آن توجه کرد، محیط خانواده اشخاص نمایشنامه است. هر خانواده‌ای فرهنگ بخصوصی دارد که رفتار آن خانواده، مبتنی بر آن است. در یک خانواده ممکن است پدری همواره بر این اعتقاد باشد که باید به کودک اختیار داد و از او مسئولیت خواست. در خانوادهٔ دیگری ممکن است پدری براین نظر باشد که باید بچه را محدود کرد و به او هیچ اختیاری نداد. آیا فرزندان این دو خانواده با خصوصیات مشابهی وارد اجتماع خواهند

شد؟ خیلی راحت می‌توان پاسخ منفی داد، اولی، در اجتماع احساس مسئولیت خواهد کرد و همواره قدرت ابتکار از خود نشان خواهد داد، و دومی در اجتماع هیچ‌گونه احساس مسئولیتی نخواهد کرد و در تصمیم‌گیریها ضعیف و ناتوان خواهد بود. در این مرحله هم، با سؤال از خود وجواب به آنها، می‌توانید موقعیت رحیم را در خانواده شناسایی کنید. ممکن است سئوالها برایتان تکراری باشد، ولی نمی‌توان اهمیت آنها را نادیده گرفت.

«آیا پدر و مادر رحیم زنده‌اند؟»

«هر دو زنده هستند. پدرش مغازهٔ بقالی دارد و مادرش خانه‌دار است.»

«آیا رحیم برادر یا خواهری هم دارد؟»

«رحیم یک برادر و یک خواهر دارد. برادرش شیرخوار است و خواهرش در کلاس اول دبستان درس می‌خواند.»

«رابطهٔ رحیم با پدرش به چه صورت است؟»

«پدر خیلی خشک و مقرراتی است و نسبت به سن و شرایط رحیم، از او مسئولیت بیشتری می‌خواهد، به همین دلیل انتظار دارد که رحیم هر روز بعد از تعطیل شدن مدرسه به در مغازه برود و به او کمک کند.»

«مادرش چطور؟ آیا او هم نسبت به رحیم محبت دارد؟»

مادر زیاد نمی‌تواند به رحیم محبت کند، چون بیشتر وقت خود را صرف نگهداری از طفل شیرخواره و یا رسیدگی به خانه می‌کند. در ضمن رحیم وقت خود را یا در مدرسه می‌گذراند و یا در مغازهٔ پدرش. در نتیجه نمی‌تواند از این موهبت، یعنی مهر و محبت مادری بهره چندانی ببرد.

«وضع خانوادگی رحیم چطور است؟»

«وضع خانوادگی رحیم از لحاظ اقتصادی متوسط است. بنابراین، رحیم از نظر مادی در خانه مشکلی ندارد؛ تنها مشکل او، کمبود محبت خانواده نسبت به او است.»

اکنون که با شرایط فعلی محیط خانوادگی رحیم آشنا شدید، باز هم با روش سؤال از خود، به زندگی گذشتهٔ رحیم، پی می‌برید.

«آیا رحیم در گذشته مورد توجه خانواده بوده است؟»

«تا وقتی که برادر کوچکش به دنیا نیامده بود، بله؛ ولی اکنون به دلایلی که ذکر شد، خیر.»

«از چه وقت رحیم اجباراً به در مغازه می‌رود؟»

«از تابستان؛ هنگامی که امتحانات ثلث آخر را گذراند.»

بسیار خوب. تا این‌جا شما رحیم را از لحاظ وضع ظاهری و خانوادگی شناختید و اطلاعاتی به دست آوردید. اکنون وارد مرحلهٔ سوم می‌شوید. یعنی مطالعهٔ شخصیت از لحاظ اجتماعی.

۳ ـ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ اجتماعی

بررسی موقعیت شخصیتهای نمایشنامه در اجتماع و اعمال و رفتار آنها در ارتباط با محیط خارج از خانواده، از اهمیت خاصی برخوردار است. رحیم به سبب کمبود محبت در خانواده، به معلم خود علاقه‌مند می‌شود و آن را در جامعه نشان می‌دهد. ارتباط محیط خانوادگی با اجتماع بسیار نزدیک و مستقیم است. واکنش رفتار با اشخاص در خانواده و در اجتماع نمایان می‌شود. ریشهٔ تمام خوش‌رفتاریها و کج‌رفتاریهای افراد را در جامعه، باید در خانواده‌هایشان جستجو کرد. بنابراین، اگر شما خواستید اعمال و رفتار اشخاص نمایشنامهٔ خود را در اجتماع بررسی کنید، نباید محیط خانوادگی آنها را فراموش کنید. برای بررسی موقعیت اجتماعی شخصیتهای نمایشنامه، باز هم باید از طریق سؤال و جواب از خود و کسب اطلاعات، گامی دیگر در شناخت شخصیتها بردارید. تا اینجا می‌دانید که رحیم دانش‌آموز سال سوم راهنمایی است و عصر در مغازهٔ پدرش کار می‌کند.

«برخورد او با مشتریها چطور است؟»

«به‌دلیل اینکه علی‌رغم میل باطنی خود به مغازه می‌رود و این کار او را از درس خواندن باز می‌دارد، بنابراین، اگر با مشتریها برخورد خوبی نداشته باشد، طبیعی است.»

«با دانش‌آموزان کلاس چگونه رفتار می‌کند؟»

«رحیم کسی را به عنوان دوست انتخاب نکرده است، زیرا اولاً وقت این کار را ندارد و دوم این که همه فکر و حواسش پیش آقای صادقی است.»

«آیا رحیم سرگرمی هم دارد؟ مثلاً در تیم فوتبال مدرسه و یا...؟»

«رحیم نه وقت این کارها را دارد و نه حوصله بازی و گردش را.»

«برخورد او با معلم چطور است؟»

رحیم ابتدا پسری خجول و گوشه‌گیر بود، ولی بعد از آنکه با عباس درگیر شد و آقای صادقی او را سرزنش کرد، به نوعی می‌خواهد معلم خود را آزار دهد تا شاید از این راه بتواند جلب توجه کند.

در واقع مطالعهٔ این بخش، شناختن پایگاه و موقعیت اجتماعی، شغل، تحصیلات و روابط افرادی است که در نمایشنامه وجود دارد.

۴ ـ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ روانی و روحی

شناخت روحی و روانی اشخاص بی‌تردید نتیجهٔ اطلاعاتی است که از طریق سه عامل یاد شدهٔ «فیزیکی، خانوادگی و اجتماعی» به دست می‌آید. شرایط فیزیکی، خانوادگی و اجتماعی می‌تواند تأثیر زیادی بر روحیه یک فرد بگذارد. در این مرحله شما باید اطلاعات جمع‌بندی شده را جلوی خود بگذارید و با توجه به آنها، شرایط روحی شخصیتهای نمایشنامهٔ خود را پیدا کنید. برای همین منظور شما تا به حال همهٔ اطلاعاتی را که از رحیم به دست آورده‌اید، یک بار دیگر مرور کنید تا بتوانید از آن نتیجه بگیرید.

رحیم، دانش‌آموز سال سوم راهنمایی است و چهارده سال سن دارد. از لحاظ جسمی سالم و قوی است. در خانواده مورد لطف و محبت قرار نگرفته است. او هر روز مجبور است، بعد از تعطیل شدن مدرسه به مغازهٔ پدرش برود و علی‌رغم میل باطنی خود، فروشندگی کند. با مشتریها خوش‌رفتار نیست. مادرش به خاطر کارهای خانه و نگهداری از فرزند شیرخوارش، فرصت محبت به رحیم را ندارد. در مدرسه

سعی می‌کند مورد توجه معلم قرار گیرد. عضو هیچ گروه ورزشی یا... نیست. هیچ دوستی ندارد. ابتدا در مقابل معلم خود خجول است، ولی بعد حالت پرخاشگرانه‌ای پیدا می‌کند. یک چنین شخصی باید ابتدا گوشه‌گیر باشد.

از اطلاعات بالا می‌توان نتیجه گرفت که رحیم از لحاظ روانی، کمبود محبت دارد. به همین خاطر به آقای صادقی روی می‌آورد.

همچنین باید ببینید که آیا شخصیت نمایشنامه شما نسبت به چیزی حساسیت دارد یا نه؟ شناخت استعداد شخصیت هم درخور اهمیت است. آیا او استعداد درس خواندن یا یکی از رشته‌های هنری و ورزشی را دارد یا خیر؟

۵ ـ مطالعهٔ اشخاص از جنبهٔ اعتقادی

بررسی شخصیت از این جنبه، می‌تواند در عین سادگی بسیار مهم باشد. وقتی شما از این بُعد، شخصیتهای اصلی نمایشنامه خود را معرفی می‌کنید، درواقع نوعی نگرش به خدا، انسان و طبیعت را نشان می‌دهید. هنگامی که نوعی اعتقاد مذهبی یا غیر مذهبی را به شخصیتهای اصلی نمایشنامه خود نسبت می‌دهید، نحوهٔ عملکرد آنها را در مقابل سختیها، ناروائیها، اشخاص دیگر و موانع را به تصویر درمی‌آورید. یک فرد مؤمن و با تقوی هنگامی که بر سر راهش به مانعی برخورد کند، به خود اجازه نمی‌دهد که آن مانع را از راه نادرست کنار بزند. بلکه سعی می‌کند با اتکاء بر اعتقادات مذهبی خود و از راه درست، با آن مانع روبه رو شود؛ حتی اگر بداند که ممکن است نتواند برآن مانع غالب شود.

اما شاید شما بخواهید شخصیتی را نشان دهید که از نظر مذهبی و اعتقادی به هیچ اصولی پای‌بند نباشد. این شخصیت برای رسیدن به مقصود خود، ممکن است از راههایی استفاده کند که به هیچ وجه منطبق با اصول اخلاقی و مذهبی نباشد. شما رحیم را چگونه می‌بینید؟ آیا او را معتقد و مؤمن

فرض می‌کنید یا خیر؟

برای اینکه شما این مرحله را هم با موفقیت پشت‌سر بگذارید و در مورد شخصیت‌پردازی رحیم به نتیجه برسید، کافی است به یک سؤال جواب بدهید.

«آیا رحیم فردی است مذهبی و معتقد به اصول اخلاقی یا خیر؟»

«بله»

و ممکن است باز هم سؤال کنید که:

«پس چرا با عباس درگیر شد و او را در حیاط مدرسه کتک زد؟»

اگر به طرح مراجعه کنید، می‌بینید که دعوای رحیم با عباس، علت دیگری داشته و آن تحقیر شدن رحیم به وسیلهٔ عباس در حیاط مدرسه و جلوی بچه‌ها بوده است. رحیم را معتقد به اصول اخلاقی شناختید، چون برای رسیدن به مقصود خود، راه نادرست را انتخاب نکرده است. او ابتدا به این نتیجه رسید که با کمک عباس درسش را بخواند، ولی وقتی عباس قبول نکرد، با او درگیر شد.

نکته قابل توجه این است که شما برای شناخت شخصیتهای دیگر هم باید پنج مرحلهٔ یاد شده را طی کنید تا اطلاعات خود را از کلیه شخصیتها کامل نمایید. چنانچه دقت کنید، علت پیدایش انگیزه برای حرکت شخصیتهای نمایشنامه در یکی از این پنج مورد نهفته است. به عبارتی، انگیزه‌ای که رحیم را وادار به انجام چنین اعمالی می‌کند، «کمبود محبت» ناشی از روابط خانوادگی است. انگیزه در واقع نیروی محرکه‌ای است که شخصیتها را از حالت سکون خارج می‌کند و به حرکت وا می‌دارد. اگر رحیم کمبود محبت نداشته باشد، دلیلی ندارد که بخواهد نظر معلم را به خود جلب کند. بنابراین، «کمبود محبت» نیروی محرکه‌ای است که رحیم را از حالت سکون خارج می‌کند.

نحوهٔ معرفی شخصیتها

اکنون که با مقدمات شخصیت‌پردازی آشنا شدید و توانستید به کمک پنج عامل، اطلاعات کاملی از وضع جسمانی، خانوادگی، اجتماعی، روحی و اعتقادی شخصیتها کسب کنید، به این نکته می‌رسید که چطور این اطلاعات را به کار گیرید و شخصیتها را معرفی کنید.

معرفی و ارائهٔ شخصیتها در داستان و رمان نسبت به نمایشنامه بسیار ساده‌تر انجام می‌گیرد. چون نویسنده داستان می‌تواند با توصیف و بیان حالات درونی شخصیتها، آنها را به خواننده معرفی کند. به طور نمونه، نویسندهٔ داستان برای ارائه و معرفی شخصیت رحیم می‌تواند با آوردن چند جمله، حالت روحی رحیم رانشان دهد: «رحیم خود را با عجله به مدرسه رساند. وقتی سر کلاس حاضر شد، آقای صادقی درس را شروع کرده بود. رحیم آرزو کرد که ای کاش همهٔ مسائل را حل کرده بود و بدین وسیله می‌توانست به تمام سؤالها جواب بدهد و مورد توجه آقای صادقی قرار گیرد؛ در دلش احساس آزردگی کرد.»

ملاحظه می‌کنید که نویسنده، آرزو، آزردگی و فکری را که در درون رحیم است، با آوردن چند جمله نشان می‌دهد. آیا در نمایشنامه هم به این راحتی است؟ خیر.

معرفی شخصیتها در نمایشنامه به دو طریق انجام می‌گیرد:

۱ ـ طریقه مستقیم: در نمایشنامه باید درون شخصیتها را با اعمالی که انجام می‌دهند و یا حرفهایشان نشان داد. بنابراین، اگر بخواهید کمبود محبت رحیم را بیان کنید، باید روحیهٔ او را در برخورد با عباس و آقای صادقی به نمایش بگذارید. تماشاگر تا حرکتی را در روی صحنه نمایش از شخصی نبیند، نمی‌تواند بگوید که آن شخص خوب است یا بد. البته می‌توان حالت روحی شخصیتی از نمایش را از زبان شخصیتهای دیگر نیز شنید، ولی این کافی نیست. هر کسی به عنوان تماشاگر علاقه‌مند است که حادثه‌ای را ببیند

یا بشنود. گاهی اوقات شما می‌توانید برای نمایش دادن گوشه‌ای از درون شخصیتها، آنها را با یک حادثه یا اتفاق روبرو سازید. به طور مثال اگر بخواهید رحیم را نشان دهید که از عباس کینه‌ای به دل ندارد حتی می‌خواهد با او دوست شود، بهتر است مدتی اعمال محبت‌آمیزی نسبت به عباس نشان دهد تا مشخص شود که چقدر به دوستی با عباس نیاز دارد. به عبارتی، رحیم باکنشها و واکنشهایی که در طول نمایشنامه از خود نشان می‌دهد، در واقع به طور مستقیم به معرفی خود می‌پردازد.

۲ ـ طریقه غیر مستقیم: در این روش، معرفی شخصیتهای اصلی نمایشنامه توسط شخصیتهای دیگر انجام می‌شود. بدین معنا که می‌توان حالات روحی شخصیتهای اصلی نمایشنامه را از زبان و یا واکنشهای شخصیتهای دیگر معرفی کرد. به طور مثال برای این که شما اطلاعات بیشتری از موقعیت رحیم به خواننده بدهید، می‌توانید از یکی از همشاگردیهای کلاس و یا خود عباس کمک بگیرید. به گفتگوهای زیر توجه کنید:

عباس رحیم هر کاری بکنه، باز هم نمی‌تونه به پای من برسه.

همشاگردی مگه او درس را دوست نداره؟

عباس چرا، خیلی هم دوست داره؛ ولی به خاطر این که مجبوره هر روز بره مغازهٔ باباش، فرصت درس خواندن نداره.

از حرفهای عباس، علت درس نخواندن رحیم و علاقه‌مندی او به درس روشن می‌شود.

همان طور که گفته شد، با نشان دادن کنشها و واکنشهای دیگران در مقابل شخصیتهای اصلی، روحیهٔ هر کدام از آنها را می‌توانید معرفی کنید. بنابراین، می‌توانید حتی قبل از ورود هر کدام از شخصیتهای اصلی در نمایشنامه، با نشان دادن واکنشهای سایر شخصیتها، اطلاعات مقدماتی از آن شخصیت به خواننده بدهید.

عباس به خاطر این که رحیم نتونه خودش روپیش آقای صادقی جاکنه، من هر طور

شده، او نو جلوی آقای صادقی بی‌آبرو می‌کنم.

همشاگردی تو به رحیم چکار داری؟ حرص خودت رو بخور.

عباس نه، رحیم از اونهائیه که هر طور شده، کار خودش رو می‌کنه. اون خیلی زیر که، من باید کاری کنم که دیگه نتونه مدرسه بیاد.

همشاگردی اگه از آقای صادقی بخواد که با پدرش حرف بزنه تا به مغازه نره چطور؟

عباس ازش پرسیدم. اون چون نمی‌خواد غرور خودش روبشکنه، این کار رو نمی‌کنه.

همشاگردی نگاه کن داره می‌آد.

عباس حالا بهش می‌گم. بچه‌ها رو جمع کن تا بریم یه خورده سربه سرش بذاریم. نگاه، انگار خیلی عصبانیه. چرا اینقدر زود اومده؟ حتماً یه کلکی تو کار شه. باید یه کاری کنیم که دعوا راه بیفته و شما به نفع من شهادت بدین...

استفاده از این روش (معرفی غیرمستقیم شخصیتهای اصلی) یکی از معمولی‌ترین وسیلهٔ معرفی شخصیت است؛ ولی نباید نویسنده تنها به این روش اکتفا کند. بلکه باید آنچه را که تماشاگر در بارهٔ شخصیتی از اشخاص دیگر می‌شنود، در اعمال و گفتار آن شخص نیز ببیند یا بشنود. اگر تماشاگر در خلال گفته‌های عباس و همشاگردیش می‌شنود که رحیم برای رسیدن به مقصود خود مصمم است، بنابراین انتظار دارد که این حالت را در رفتار رحیم نیز ببیند، مگر هنگامی که دو نفر در مورد شخصیت مزبور به دروغگویی بپردازند و بخواهند به او تهمتی بزنند. در این صورت، شما باید بی‌درنگ در صحنه بعد هویت دو یا چند نفری که تهمت زده‌اند و یا سخن چینی کرده‌اند را مشخص کنید. زیرا اگر این کار را نکنید، تماشاگر دچار گیجی و سردرگمی می‌شود. از یک طرف می‌شنود که شخصیت مزبور خلافی انجام داده است، و از طرف دیگر خلاف آن حرفها را می‌بیند.

انتخاب صحیح شخصیتهای اصلی

نکتهٔ بسیار مهمی که باید در هنگام انتخاب شخصیتهای نمایشنامه

رعایت شود، این که هیچ وقت از آدمهای مشابه استفاده نکنید. زیرا بین شخصیتهای مشابه نمی‌توان درگیری ایجاد کرد. چنانچه شرایط خانوادگی و اخلاقی عباس هم مانند رحیم باشد، جز این که آنان نسبت به هم همدردی کنند و از ناراحتیهای هم برای یکدیگر حرف بزنند، کار دیگری نمی‌توانند انجام دهند. باید شخصیتهایی را انتخاب کنید که با هم در تضاد باشند. وضع خانوادگی رحیم با وضع خانوادگی عباس در تضاد است. برای معرفی کامل افراد باید آنها را در شرایط مخالف با خواسته‌هایشان قرار داد و با ایجاد موانعی، توان و قدرت هر کدام را سنجید.

اگر رحیم از همان ابتدای نمایشنامه با وضعی آشفته وارد صحنه شود، متوجه می‌شویم که دردمند است. همین حالت می‌تواند دلیلی برای انجام اعمال و رفتارش در طول نمایشنامه باشد. رحیم در پی آن است که از این رنج رهایی یابد. به عبارت دیگر، تا رحیم درد و رنجی نداشته باشد، انگیزه‌ای برای تلاش و حرکت ندارد. شرایط خانوادگی و روحی رحیم بسیار آشفته است و چون آرزوی رها شدن از این وضعیت را دارد، دردمند است.

تا اینجا متوجه شدیم که برای شخصیت‌پردازی، باید شخصی را انتخاب کنیم که در شرایط آشفته‌ای باشد. امّا نکات دیگری را نیز باید در نظر داشت؛ از جمله ایستا نبودن شخصیتهای اصلی، هماهنگی و ترکیب صحیح آنها، گفتگو و حرکت در نمایش.

ایستا نبودن شخصیتها

جهان هر لحظه در حال تغییر و تحول است و چون انسان هم جزء کوچکی از این جهان است، همواره در حال تغییر و دگرگونی است. بنابراین، نمایش آدمها هم بر روی صحنه نمایش، الزاماً باید توأم با تغییر و دگرگونی باشد. منطقی نیست که در پایان نمایشنامه شخصیت اصلی خود را همان طور نشان دهید که در ابتدا او را معرفی کرده‌اید. هر حادثه یا برخوردی

برای انسان به منزلهٔ یک تجربه است و او به نحوی دگرگونی پدید می‌آورد. به تعبیری نمایش یعنی برخورد انسانها. پس می‌توان نتیجه گرفت که نمایش، صحنهٔ نشان دادن دگرگونی انسانهاست.

بنابراین، ما نمی‌توانیم رحیم را در پایان نمایش به گونه‌ای نشان دهیم که در ابتدا نشان داده‌ایم. اگر در اواسط کار او را با آقای صادقی درگیر می‌کنید، در واقع دگرگونی او را نشان می‌دهید. رحیم در ابتدا از آقای صادقی خجالت می‌کشید؛ اما شرایط روحی او در انتها دگرگون می‌شود، چنان که با آقای صادقی رابطهٔ دوستی برقرار می‌کند. این تغییرات به خاطر حوادثی است که برایش پیش می‌آید تا برخوردی وجود نداشته باشد، تغییر و تحولی هم صورت نخواهد گرفت و لازمه نمایش هم برخورد است.

به طور کلی می‌توان گفت که شخصیت بر دو نوع است:

الف ـ شخصیت ایستا: به شخصیتی گویند که در او هیچ‌گونه تحول یا دگرگونی صورت نمی‌گیرد. یعنی اگر از ابتدای نمایش با آدمی خجول و گوشه‌گیر روبه‌رو هستید، در پایان هم او را به همان صورت می‌بینید. چنین شخصیتی به هیچ عنوان مناسب نمایشنامه نیست. در عالم واقع هم به همین صورت است. اگر شما امروز غمگین و ناراحت باشید، روز بعد با شنیدن یک خبر خوش، سرحال و شاد خواهید بود. اگر با کسی دوست شدید و او در دوستی به شما خیانت کرد، روز دیگر با او دوست نخواهید بود و قضاوت شما در مورد او، دیگر قضاوت روز پیش نخواهد بود. اینها همه تحول و دگرگونی است.

ب ـ شخصیت متغیر یا پویا: شخصیت متغیر یا پویا، شخصیتی است که هر لحظه در حال تغییر و تحول باشد و به عبارت دیگر، حوادث و برخوردها در زندگی او تأثیر بگذارند. چنین شخصیتی برای نمایشنامه مناسب است. مگر امکان دارد که شخصی شاد و خوشحال باشد و یک مرتبه خبری ناگوار بشنود و باز هم شاد و خوشحال بماند؟ یا اینکه ببیند به او ظلم می‌شود و هیچ احساسی پیدا نکند؟

اگر شخصیت اصلی نمایشنامه شما در ابتدا آدمی مغرور و جاه‌طلب است، باید در پایان به نوعی در او تغییر و دگرگونی حاصل آید؛ یا سرش به سنگ بخورد و آدمی متواضع و فروتن شود، یا سزای غرور خود را ببیند و خود را از همه پنهان کند و یا حتی غرور باعث مرگش بشود.

تحول یا دگرگونی

با آنکه تحول و دگرگونی در نمایش یک شرط اساسی است، اما باید به صورت منطقی و به گونه‌ای انجام گیرد که برای تماشاگر مورد قبول باشد. اگر در انتهای نمایش می‌بینید که رحیم مورد توجه و محبت آقای صادقی قرار می‌گیرد و عباس از چشم او می‌افتد، باید این دگرگونی سیر درستی را طی کرده باشد. چرا آقای صادقی دیگر رغبت ندارد به عباس محبت کند؟ مگر عباس همان کسی نیست که آقای صادقی او را بیش از همه بچه‌های کلاس دوست داشت؟ چرا رحیم با وجودی که گوشه‌گیر است و با کسی کار ندارد، در حیاط مدرسه عباس را کتک می‌زند؟ و...

برای دگرگون شدن رابطه دوستی به نفرت یا برعکس، اصراری نیست که حتماً مراحل بخصوصی پشت سر گذاشته شود؛ زیرا طبع بشر متنوع است و هر آن ممکن است حالت خاصی به خود بگیرد. به عنوان مثال اگر در یک مسابقه کشتی، حریفی که امتیاز بیشتری کسب کرده است، ناگهان دست از مبارزه بردارد، این عمل در نظر شما عجیب خواهد آمد؛ اما ممکن است او برای این کارش دلیلی داشته باشد. نشان دادن چنین صحنه‌ای در نمایش، بسیار غیرمنطقی است، زیرا این سؤال پیش می‌آید که چطور یکنفر با سختی تمام حریف خود را روی تشک کشتی به خاک می‌برد و هنگام پیروزی نهایی، دست از مسابقه می‌کشد؟ علت چیست؟ نویسنده باید برای این کار قهرمان، علتی بیاورد تا چنین عملی غیرمنطقی جلوه نکند. اگر نویسنده‌ای نتواند حتی برای بدیهی‌ترین عملی که روی صحنه نمایش اتفاق می‌افتد، دلیلی بیاورد، در پایان تماشاگر دچار ابهام خواهد شد.

علتی که موجب برخورد می‌شود، موانعی است که بر سر راه شخصیت اصلی نمایشنامه قرار می‌گیرد. تحول و دگرگونی هم بر اثر برخورد به وجود می‌آید.

هماهنگی و ترکیب صحیح شخصیتها

گفته شد که نمایش تشکیل شده است از برخوردی که منجر به دگرگونی می‌شود. اما باید دید که آیا برخورد، تنها و به خودی خود وجود دارد؟ به طور یقین خیر؛ چون آدمی تا با نیرویی مخالف جهت خود روبرو نشود، برخوردی برایش پیش نخواهد آمد. اگر شما دو نفر هم فکر را که در یک جهت حرکت می‌کنند، در ابتدای نمایش نشان دهید، حرکت آنها تا پایان نمایشنامه، مانند دو خط موازی است که بسیار خسته‌کننده و یکنواخت خواهد بود. مگر هنگامی که بین آن دو نفر برخوردی پیش بیاید و بخواهند به مقابله با یکدیگر بپردازند؛ در آن صورت این درگیری در جایی پایان می‌پذیرد و یکی از طرفین پیروز خواهد شد. ممکن است سؤال کنید که وقتی دو نفر با هم توافق ندارند، چرا به ستیزه می‌پردازند و از هم جدا نمی‌شوند؟

جواب آن بسیار ساده و روشن است، چون مسألهٔ مشترکی آن دو را به یکدیگر چنان وابسته کرده، که از پیوند برادری هم محکمتر است. امکان دارد دو برادر نتوانند با هم به توافق برسند و دوستانه از هم جدا شوند و بگویند: «دوری و دوستی.» ولی بهتر است شما در نمایشنامهٔ خود طوری شخصیتها را در مقابل هم قرار دهید که هیچ امکانی برای جدایی از یکدیگر نداشته باشند؛ یعنی مسألهٔ مشترکی بین آن دو ایجاد کنید که مجبور باشند همواره در مقابل هم بایستند. حال هر چه این مسأله حیاتیتر و مهمتر باشد، درگیری و ستیزه آنها هم جذابتر خواهد بود. به این ترتیب شما باید رحیم و عباس را چنان در مقابل هم قرار دهید که مجبور شوند با هم به ستیزه بپردازند و چون مسألهٔ مشترکی آنها را به هم پیوند می‌دهد، نمی‌توانند وجود دیگری را نادیده بگیرند. محیط مدرسه و کلاس درس، زنجیری است که رحیم و عباس را در

کنار یکدیگر نگه می‌دارد و آقای صادقی، عاملی است که موجب برخورد آنها می‌شود. هر دو در تصمیمی که دارند، مصر هستند. حال اگر یکی از این دو طرف در تصمیم خود نسبت به دیگری ضعیف‌تر باشد، یعنی با اولین برخوردی که حریف می‌کند، او میدان را خالی کند، نمایشنامهٔ ضعیفی بوجود خواهد آمد. عباس با آنکه از لحاظ قدرت بدنی از رحیم ضعیفتر است، اما به واسطه موقعیت خوبی که دارد، مانع بزرگی بر سر راه رحیم است. رحیم می‌داند که با زور نمی‌تواند بر حریف خود پیروز شود، بلکه باید از روش عباس پیروی کند و درس خود را خوب بخواند. از طرفی عباس هم این مطلب را می‌داند و از شرایط خانوادگی رحیم مطلع است. در ضمن چون عباس شاگرد زرنگ کلاس است، در نتیجه دوستان زیادی دارد، ولی رحیم به خاطر گوشه‌گیری و متوسط بودن درسش، دوستی ندارد. همین امر باعث می‌شود هنگامی که رحیم، عباس را کتک می‌زند، دوستان عباس به مدیر مدرسه نگویند که اول عباس با مسخره کردن رحیم، دعوا را شروع کرد.

با این توضیحات درمی‌یابید که موانع بسیاری بر سر راه رحیم وجود دارد و او باید برای رسیدن به مقصود، همهٔ آنها را با موفقیت پشت سر بگذارد. وجود عباس برای معرفی شخصیت رحیم همان قدر اهمیت دارد که رحیم بخواهد با اعمالش خود را معرفی کند. زیرا عباس در برخورد با رحیم اعمالی انجام می‌دهد که رحیم مجبور می‌شود از خود واکنش نشان دهد. همین کنشها و واکنشهاست که رحیم را در موقعیتهای استثنایی قرار می‌دهد و باعث معرفی شخصیت رحیم می‌شود. بنابر این، انتخاب شخصیتهای اصلی نمایشنامه اهمیت زیادی دارد. باید در نظر داشته باشید که شخصیتها ضمن داشتن تضاد با هم، دارای قدرتی مشابه باشند و بر سر یک مسئلهٔ مشترک با هم به ستیزه بپردازند. در این صورت است که بین شخصیتها هماهنگی ایجاد می‌شود. هنگامی در کار نمایشنامه‌نویسی موفق می‌شوید که اشخاص شبیه به هم را انتخاب نکنید. اگر دو نفر با قدرت همسان را انتخاب می‌کنید، نباید هر دو از حق دفاع کنند، زیرا در این صورت آنها هم جهت و

هم عقیده هستند ودرگیری و ستیزه‌ای ایجاد نمی‌شود. یکی از دو نفر باید در جبهه دفاع از حق باشد و دیگری در موضع مخالف. رحیم پسری است که نمی‌خواهد غرور خود را جلوی معلم و بچه‌ها بشکند. او راستگو و گوشه‌گیر است؛ اما عباس خودخواه است و نمی‌خواهد آقای صادقی به رحیم هم توجه کند. عباس گوشه‌گیر نیست و دوستان زیادی دارد. به خاطر پیروزی بر رحیم دروغ هم می‌گوید. دراین هماهنگی است که اشخاص با خلق و خوی متفاوت بر ضد هم عمل می‌کنند و پس از طی مراحلی به قطب دیگری می‌رسند. در ابتدا عباس مورد توجه آقای صادقی است، ولی در آخر، شرایط برعکس می‌شود و به جای او، رحیم مورد محبت قرار می‌گیرد. اما همان طور که می‌بینیم، عباس هم مانند رحیم برای رسیدن به مقصود خود تا آخر ایستادگی می‌کند. هیچ کدام در تصمیم‌گیری نه دچار تردید می‌شود و نه یکی از طرفین می‌خواهد که با دیگری آشتی کند؛ مگر در یک مورد که رحیم می‌خواهد با عباس دوست شود؛ آن هم در جهت رسیدن به مقصود، نه تردید. چون در غیر این صورت، این هماهنگی و ترکیب از بین می‌رود.

بنابر این، شرط دیگر وجود هماهنگی در نمایشنامه این است که اشخاص متضاد در تصمیم‌گیری مردد نباشند و هیچ یک از آنها هم در صدد صلح و آشتی با دیگری برنیاید. باید آنچه در توان دارند، در راه رسیدن به مقصود خود به کار برند.

دیالوگ (گفت و گو)

«دیالوگ» که معنی لغوی آن «گفتگو» است، در نمایشنامه یعنی بحث و جدل؛ در واقع به حرفهایی می‌گویند که بین دو نفر رد و بدل می‌شود. اما مراد ما از «دیالوگ» در نمایشنامه، بحث و جدلی است که در انتها منجر به کشف حقایق می‌شود.

گفتگو از ترکیب کلماتی که با نظم خاصی در کنار هم قرار می‌گیرند و مفهوم مشخصی می‌دهند، ساخته می‌شود. بدین خاطر شناخت کلمات اهمیت

به سزایی دارد. هر کلمه بار عاطفی مخصوص به خود را داراست. بنگر، ببین و نگاه کن، هر سه یک معنی می‌دهند؛ ولی آیا هر سه یک بار عاطفی دارند؟ چرا شما هنگامی که با دوستان یا نزدیکان خود حرف می‌زنید، بیشتر از کلمات ببین یا نگاه کن استفاده می‌کنید و کلمه بنگر را به کار نمی‌برید؟ علت آن دو چیز می‌تواند باشد؛ یا آن کلمه مربوط به قرون گذشته است و ترکیب آن با کلمات جدید هماهنگی ندارد، و یا فاقد بار عاطفی است. به هر حال شما هنگام حرف زدن، ناخودآگاه آن کلمه را به کار نمی‌برید. در نتیجه، هر کلمه دارای دو معنی است، یکی معنی ظاهری مانند: حرف بزن، ببین، تأمل کن و ... که هر کدام معنای عملی را برای ما مشخص می‌کند و دیگری معنی باطنی که حالتی عاطفی و احساسی در شنونده ایجاد می‌کند. بدین معنا که شخص شنونده غیر از این که معنای ظاهری کلمه را درک می‌کند، در او نوعی حس دوستی، دشمنی، توهین، احترام و ... نسبت به گوینده بوجود می‌آید. به طور مثال، شخصی به یک نفر می‌گوید: «تو نفهمیدی» در این صورت، شما متوجه می‌شوید که لحن آن شخص توهین‌آمیز است. حال جملهٔ فوق را با جملهٔ «شما متوجه نشدید» مقایسه کنید. همان طور که می‌بینید، به جای کلمهٔ «تو»، «شما» و به جای «نفهمیدی»، «متوجه نشدید» در جملهٔ دوم استفاده شده است. هر دو جمله یک معنا می‌دهند، اما می‌بینید که در جمله دوم، لحن محترمانه است.

«تأمل کن» و «فکر کن» هر دو یک مفهوم دارند و هیچ کدام توهین‌آمیز نیست، اما چرا تا به حال در هنگام حرف زدن با دوست یا یکی از بستگان خود، کلمهٔ «تأمل» را به کار نبرده‌اید؟ علت آن می‌تواند رسمی بودن و یا فاقدبار عاطفی بودن کلمه باشد.

بنابراین، کلمات را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

۱ ـ عالی و فاخر: کلماتی هستند که در گفتگوهای روزانه از آن استفاده نمی‌شود و چون بسیار رسمی است و جزو صنعت زبان محسوب می‌شود، فاقد بار عاطفی است. هنگام بیان این کلمه‌ها، هیچ گونه احساسی در شنونده

ایجاد نمی‌شود، بلکه توجه او به ظاهر کلمات که خیلی ادیبانه و رسمی است، جلب می‌شود. چنانچه شخصی به شما بگوید: «دیرباز است که ترا برای رفتن بر دوست و پیوستن با او ترغیب و تحریض می‌کنم و در آن باب کوشش و جهد می‌نمایم و تو در آن عزیمت، آهستگی می‌نمایی.» کلمات به گونه‌ای انتخاب شده است که بیشتر به حالت خطابهٔ پند و اندرز شباهت دارند تا صحبت. هیچ کس در حال حاضر با دوست خود به این صورت صحبت نمی‌کند، چون معنی باطنی هر کدام از کلمات جمله فوق، هیچ‌گونه احساس دوستی، دشمنی، احترام، توهین، خشم، ترحم و ... در شما ایجاد نمی‌کند، بلکه شما با شنیدن این جملات، احساس می‌کنید که یک ادیب و سخنران آن را بیان می‌کند.

۲ ـ **کلمات پست و سخیف:** کلماتی هستند که معنی باطنی آنها، حالت توهین، خشم و یا شوخی دارد. مانند: «احمق، جرا از جات تکون نمی‌خوری؟» اگر به جملهٔ مزبور دقت کنید، می‌بینید که معنای باطنی کلمات، توهین و خشم را می‌رساند. «احمق» و با کلماتی از این قبیل که معمولاً به آنها فحش یا ناسزا می‌گویند، جزو کلمات پست وسخیف محسوب می‌شود.

۳ ـ **کلمات ساده و روزمره:** این دسته از کلمات که به طور معمول هر روز از آن استفاده می‌کنید، دارای معنای باطنی دوستی، صمیمیت، احترام، خشم، ترحم و ... است، اما نه با حالت خطابه و توهین. مانند: «به من نگاه کن؛ تو نباید از دست من ناراحت بشی. اشتباه از خودت بود.» اگر دقت کنید، می‌بینید که کلمات فوق همه ساده و در عین حال صمیمی است. معمولاً دو نفر دوست با هم به این صورت سخن می‌گویند و معنای باطنی کلمات، حالت صمیمیت را می‌رساند. و یا: «آقا من از شما خواهش می‌کنم که از دست من ناراحت نشین، اشتباه از خودتون بود.» جمله با وجودی که بسیار محترمانه است، اما رسمی و خشک نیست، بلکه ساده و بی‌پیرایه است. حال اگر همین جمله را با خشم بیان کنید، به این صورت درخواهد آمد: «تو خودت اشتباه کردی، اونوقت از دست من ناراحتی؟» البته باید در نظر داشت، جمله‌ای که با خشم بیان می‌شود، ممکن است توهین‌آمیز نباشد.

لحن

استفاده از کلمات متناسب با شخصیت هر فرد در نمایشنامه، اهمیت بسیار دارد. یک حادثه را در نظر بگیرید، بعد به خاطر بیاورید که چگونه شخصیتها با هم سخن می‌گفتند. اول آدمها را پیش خود مجسم کنید. یک نفر زیرک و یکی عصبانی؛ دیگری با ادب و یا بی‌ادب. آنها چگونه با هم برخورد کرده‌اند؟ بیشتر لحن آنها را در هنگام ادای کلمات به یادآورید. یک کلمه را می‌توان با چند لحن گفت که هر کدام معنی خاصی بدهد.

نفر اول *(زیرک و کنایه‌زن)*: به به آقا رضا، چه عجله‌ای داشتی؟ چرا صبح به این زودی تشریف آوردین؟

نفر دوم *(شخص بدبین و بی‌ادب)*: عجب گرفتاری شدم! آخه مرد، به تو چه ربطی داره که اینقدر فضولی این و اون رو می‌کنی؟ دلم می‌خواد اصلاً ظهر بیام سر کار. برو خجالت بکش.

نفر سوم *(با ادب و راستگو)*: آقایون خواهش می‌کنم، حرمت محیط رو نگهدارین. معذرت می‌خوام، باید بگم که هر دو تای شما خلافکار هستید.

شما فکر می‌کنید چرا نفر دوم از حرفهای نفر اول رنجیده‌خاطر شد، در حالی که جملهٔ نفر اول مؤدبانه بود. عامل مهمی که باعث این برخورد شد، «لحن» است. بنابر این «لحن» در بیان کلمات به قدری مهم است که می‌تواند معنی عبارتی مانند جمله بالا را معکوس کند. در جملات نفر دوم کلماتی که به کار رفته است، بی‌پروایی و بی‌حرمتی گوینده را مشخص می‌کند و به نظر می‌آید که او با صدای بلند حرف زده است. حرفهای نفر سوم بسیار متین و در عین حال تذکردهنده است؛ به نظر می‌رسد، گوینده آنها را با صدای گرم ادا کرده است؛ زیرا جملهٔ «معذرت می‌خوام، باید بگم که هر دوتای شما خلاف‌کار هستید» را نمی‌توان با صدای بلند و همراه با عصبانیت بیان کرد. بهتر است یک بار خودتان امتحان کنید و ببینید که جملهٔ مزبور را با صدای بلند و خشن بهتر می‌توان گفت، یا آرام و نرم؟ این کار را در مورد گفتار نفر

اول و دوم هم انجام دهید.

در هنگام نوشتن نمایشنامه، برای طبیعی و زنده‌ترشدن گفتگوها، خود را به جای هر کدام از اشخاص بازی بگذارید و متناسب با شخصیت آنها گفتارشان را تکرار کنید.

هر فرد، اعم از تحصیلکرده، بی‌سواد، کارمند، فروشنده دوره گرد و... کلمات و جملات مختلفی به کار می‌برند. اگر یادتان باشد، یکی از پنج طریقی که می‌تواند در معرفی شخصیت نمایشنامهٔ شما مؤثر باشد، موقعیت اجتماعی افراد است. در اینجا علت آن را به طور ملموس مشاهده می‌کنید. اگر در نمایشنامه خود یک معلم دارید، آن وقت باید بدانید که او چگونه حرف می‌زند و بیشتر از چه کلماتی استفاده می‌کند.

مهمترین منبعی که یک نمایشنامه نویس می‌تواند برای کار خود از آن بهره بگیرد، توجه به گفتار روزانه مردم است. چنانچه دقت کنید، هر کسی آرزوها، ناراحتیها، سلیقه‌ها و ... خود را با کلمات خاص بیان می‌کند. اینها همه نشان دهندهٔ پایگاه اجتماعی هر فرد است. شما با توجه به این منبع مهم می‌توانید از نحوهٔ گفتار مردم در جهت شخصیت پردازی در نمایشنامه‌های خود کمک بگیرید.

قاعده گفتگو

یکی از شخصیتهای نمایش، مطلبی عنوان می‌کند:

نفر اول باید تا ظهر این دوچرخه را تعمیر کنیم، به صاحبش قول دادم.

دیگری که همکار او است، باید مخالفت کند و حرفی بزند که متضاد حرف نفر اول باشد.

نفر دوم: نخیر، من که قولی ندادم، دیگه خسته شدم، کار نمی‌کنم.

اگر یادتان باشد در قسمت هماهنگی شخصیتها گفتیم که باید بین شخصیتهای متضاد، شرایطی بوجود آورد که در عین مخالفت با یکدیگر، نتوانند از هم جدا شوند. در این صورت، نفر اول حتماً می‌داند که بدون

کمک نفر دوم نمی‌تواند دوچرخه تعمیر کند. بنابراین به حکم اجبار، آنها با هم به جدال و گفتگو می‌پردازند تا هرکدام دیگری را قانع کند.

همان‌طور که در مثال می‌بینید، مسأله‌ای از طرف نفر اول، و سپس ضد آن از طرف نفر دوم، مطرح می‌شود. توجه داشته باشید که این گفتگوها سرانجام به نتیجه‌ای برسد. یعنی غلبهٔ یکی بردیگری. رعایت این نکته بسیار ضروری است، آن را به خاطر بسپارید، چون در غیر این صورت، حرفها همه بی‌روح و فاقد تحرک خواهد بود و باعث خستگی تماشاگر خواهد شد.

پس به طور اختصار می‌توانیم بگوییم که در گفتگوی نمایشی، ابتدا از طرف یکی از شخصیتها، مطلبی گفته می‌شود و سپس از طرف شخص مخالف، ضد آن بیان می‌شود. در انتها باید یکی از طرفین بر دیگری غلبه کند، تا این گفتگوها بی‌نتیجه نماند.

در اینجا لازم است بگوییم که در نمایش دو نوع تصویر وجود دارد و هرکدام کامل کننده دیگری است.

الف ـ تصویر عینی: تصویر عینی در واقع همان اعمالی است که اشخاص بازی در روی صحنه انجام می‌دهند. مانند: دویدن، اره کردن، خندیدن، گریه کردن و

ب ـ تصویر ذهنی: منظور تصاویر یا صحنه‌هایی است که شخصیتها به وسیله گفتگو در ذهن بیننده ایجاد می‌کنند. بدین معنا که وقتی یکی از آنها می‌گوید: «علی را دیدم که پایش را گچ گرفته بود و با عصا راه می‌رفت.» از علی تصویری به ذهن تماشاگر می‌دهد. در واقع تصاویر ذهنی همان اطلاعاتی هستند که تماشاگر کسب می‌کند.

عامل «گفتگو» سه وظیفهٔ مهم در نمایشنامه به عهده دارد:

۱ ـ به وسیلهٔ گفتگو می‌توان سن، پایگاه اجتماعی و نسبت شخصیتها را با هم، برای بیننده یا شنونده معلوم ساخت.

اولی اگه بدونی داداش چقدر دلم برات تنگ شده بود.

دومی یادش بخیر وقتی که تو به دنیا اومده بودی، چقدر تپل بودی. اون موقع همش

پنج سال داشتم.

اولی آره، حالا بیست و پنج سال از اون موقع گذشته. وقتی پدرمون مرد، پونزده سال داشتی. اون وقت مجبور شدی بری دکان نجاری پدر.

موهی: توهم درس خوندی و مهندس شدی.

چنانچه ملاحظه می‌کنید، از روی گفتگوی این دو نفر، تصاویری از موقعیت و شرایط هر دو به دست می‌آورید. اول این که آنها برادر هستند، دوم، اکنون برادر بزرگ سی سال و برادر کوچک بیست و پنج سال دارد. سوم، برادر کوچکتر مهندس است و برادر بزرگتر نجار. چهارم، پدر آنها هنگامی مرده است که برادر کوچک ده سال و برادر بزرگ پانزده سال سن داشتند.

بنابراین، می‌توان گفت که یکی از وظایف گفتگو، دادن اطلاعات از موقعیت شخصیت به بیننده است.

۲ ـ به وسیلهٔ گفتگو می‌توان داستان نمایش را جلو برد. البته گفتگوها باید به شکلی باشد که با ماجرای نمایش پیوند بخورد. یعنی اگر در صحنهٔ تئاتر حادثه‌ای ببینید، باید قبل یا بعد از آن به وسیلهٔ گفتگو متوجه علت درگیری بشوید.

برای مثال، مردی وارد صحنه می‌شود و یقهٔ پسری را که در کنار دیوار ایستاده است، می‌گیرد.

این حرکت در حالی که یک حرکت نمایشی است، اما چون علت آن روشن نیست، ناقص به نظر می‌آید. اکنون بیایید و این صحنه را با گفتگو کامل کنید.

مردی وارد صحنه می‌شود و یقهٔ پسری را که در کنار دیوار ایستاده است، می‌گیرد.

مرد پس تو بودی؟

پسر (سعی می‌کند خود را از دست او نجات دهد) چی، مگهٔ من چکار کردم؟

مرد خیال کردی ندیدم که با سنگ زدی شیشه پنجره اتاقم رو شکستی؟

پسر من؟

مرد بله تو؛ حالا خودت رو به اون راه می‌زنی؟

پسر به خدا من نمی‌خواستم شیشه شمارو بشکنم... من...

مرد پسر را دنبال خود می‌کشد بیابریم کلانتری؛ من نمی‌ذارم فرار کنی.

در گفتگوهای بالا می‌بینید که نویسنده به وسیلهٔ گفتار شخصیتها، ماجرای نمایش را پیش می‌برد. اکنون می‌دانید که به چه علت مرد، یقه پسر را گرفته است و به کجا می‌خواهد ببرد. اکنون این سؤال مطرح می‌شود که در کلانتری چه حوادثی رخ می‌دهد و الی آخر...

در این حالت، حادثه قبلاً اتفاق افتاده است و ماجرا از طریق گفتگو دنبال می‌شود. حال اگر گفتگو را قبل از حادثه ــ درگیری مرد با پسر ــ بشنویم، چنین می‌شود:

مرد تو خیلی وقته که اینجایی؟

پسر بله، منتظرم تا بدرم از اداره برگرده.

مرد خوب پسرجون، تو ندیدی چه کسی این سنگ رو به شیشهٔ خانه ما زد؟

پسر چرا، پسری بود که پیرهن آبی به تن داشت و به اون طرف فرار کرد.

مرد آفرین پسر، خیلی ممنون. حالا اونو می‌گیرم و تحویل کلانتری می‌دم.

در این حالت می‌بینید که بازهم گفتگو در جهت ماجرای نمایش به کارگرفته شده است.

۳ ـ با استفاده از گفتگو می‌توان حال و هوای نمایش را به تماشاگر القاء کرد. یعنی باید از کلمات به گونه‌ای استفاده نمود که با تماشاگر رابطهٔ درونی ایجاد کند. استفاده از این روش بسیار حساس و ظریف است و احتمال دارد که نمایش حالت خسته کننده و یکنواختی پیدا کند. معمولاً زمان چنین صحنه‌هایی بسیار کوتاه است و به همین علت مؤثر واقع می‌شود. در نتیجه باید بلافاصله حادثه‌ای در نمایش رخ دهد که در امتداد همان صحبتها باشد.

اولی اگه بدونی داداش چقدر دلم برات تنگ شده بود؟

دومی منم همین‌طور، شش سال میشه که همدیگرو ندیدیم.

دومی راستی حال مادربزرگ چطوره؟ هنوزم می‌شینه رو تختش کنار حوض و قرآن می‌خونه؟

اولی آره؛ شب آخری که خونهٔ مادربزرگ خوابیده بودم، صبح زود با صداش که قرآن می‌خوند بیدار شدم. نمی‌دونم چه وقت بلند شده بود که همهٔ گلها رو هم آب داده بود. راستی دلت نمی‌خواد برگردی خونه؟

دومی نه... بیام چکار؟

اولی بیا... مادر خیلی حالش بده، همش سراغ تورو می‌گیره. من اومدم تورو ببرم.

دومی نه... نمی‌تونم بیام. من اینجارو نمی‌تونم ول کنم.

گفتگوها، در آغاز حال و هوای عاطفی دارد؛ اما با جملهٔ «راستی دلت نمی‌خواد برگردی خونه؟» بار کلمات تغییر می‌کند و فضای ستیزه به خود می‌گیرد.

گفتار مبین فکر و اعتقاد اشخاص است.

فکر و اعتقاد افراد به وسیلهٔ کلمات بیان می‌شود. در بحثهای گذشته گفتیم که اعتقادات هر فردی معرف شخصیت اوست و چون همهٔ اعمال اشخاص از اعتقادشان سرچشمه می‌گیرد، پس گفتار شخصیتهای نمایشنامه، باید نمایانگر درونشان باشد. بنابراین، تماشاگر می‌تواند با گفتار شخصیتها پی به درون هر کدام ببرد.

برای مثال یکی از شخصیتهای بازی می‌گوید: «خیال کرده، همین جا منتظرش می‌مونم تا بیاد حسابش رو برسم. اون فکر می‌کنه حالا که یک سال از اون ماجرا گذشته، دیگه یادم رفته که سرم رو شکسته؟»

بدون شک هیچ کس با شنیدن این جملات نمی‌گوید که گویندهٔ آن فردی باگذشت و مهربان و اکنون بسیار خونسرد و خوشحال است. بلکه او را فردی کینه‌ای می‌بیند که بعد از گذشت یک سال، اکنون با نفرت و خشم می‌خواهد انتقام بگیرد.

در داستان یا رمان، نویسنده می‌تواند این خشم و کینه را با توصیف و شرح احوال شخصیت بیان کند؛ اما در نمایشنامه، این وظیفه به عهده

شخصیتهاست.

لازمهٔ انتخاب صحیح کلمات برای اشخاص نمایشنامه، مستلزم شناخت همه جانبه آنهاست. مراقب باشید که گفتگوها جنبهٔ «توصیفی» پیدا نکند. اگر در صحنه‌ای یکی از شخصیتها بخواهد دربارهٔ چیزی فقط حرف بزند و به تماشاگر اطلاعات بدهد، خسته کننده خواهد بود. برای اینکه بدانید گفتگوهای شخصیتها حالت توصیفی پیدا کرده است، یا خیر؟ آنها را مرور کنید و ببینید آیا مراحل سه گانه (طرح مسئله‌ای از طرف یکی از شخصیتها، بیان ضد آن از طرف شخصیت دیگر و در پایان، رسیدن به نتیجه) خود را طی کرده است یا خیر. اگر در گفتگوها سه مرحلهٔ فوق‌الذکر رعایت شده بود، مطمئن باشید که درست عمل کرده‌اید. در غیر این صورت باید آنها را عوض کنید و متناسب با «قاعدهٔ گفتگو» عمل نمایید.

همواره در نظر داشته باشید که تماشاگر تئاتر حوصله ندارد در سالن بنشیند و عده‌ای وقایع را برایش تعریف کنند. هیچ کس ترجیح نمی‌دهد که به جای دیدن ماجرایی، تعریف آن را بشنود. اهمیت رعایت «قاعده گفتگو» در این است که باعث می‌شود اصل ماجرا با ظرافت تمام، برای تماشاگر مجسم شود. به همین خاطر نمایش رویدادها، هرچه ملموس‌تر انجام پذیرد، جذابتر خواهد بود.

حرکت در نمایش

هیچ‌وقت نباید چنین تصور شود که تنها با گفتگو می‌توان به معرفی شخصیتها پرداخت، زیرا تماشاگر تئاتر انتظار دارد که غیر از شنیدن، اعمالی هم از اشخاص نمایش ببیند. زیرا بیشترین ارتباط را از راه چشم با تماشاگر برقرار می‌کند. اثری که از راه دیدن، بر تماشاگر تئاتر وارد می‌شود، به مراتب بیشتر ازشنیدن است. به همین منظور حرکت یا عمل در روی صحنه نمایش، عامل مهمی است برای ارتباط برقرار کردن با تماشاگر. تنها از طریق «گفتگو» نمی‌توان به معرفی یک فرد نامنظم و شلخته پرداخت، بلکه باید این

نامنظمی و شلختگی را با حرکت و در عمل نشان داد.

اولی بیا امروز خانه را نظافت کنیم.

دومی ولش کن، من که حوصله ندارم.

اولی ولی همه ظرفها کثیفه. آشپزخونه بو گرفته. نگاه کن، چرا این همه پوست تخمه کف اتاق ریخته؟ یک هفته من نبودم، خونه از بس کثیف و به هم ریخته شده، انگار زلزله اومده.

دومی چکارش کنم، حوصله نداشتم.

با ملاحظه به گفتگوهای این دو نفر، متوجه می‌شوید که نفر دوم شلخته و نامنظم است. اما این تماشاگر تئاتر را راضی نمی‌کند، بلکه باید با حرکاتی که نفر دوم از خود نشان می‌دهد، این شلختگی و نامنظمی برای تماشاگر به نمایش گذاشته شود.

اولی اول از اتاق شروع کنیم. من چیزهای اضافی رو از کف اتاق جمع می‌کنم، تو هم شروع کن به جارو کردن.

دومی *(با دلخوری)* خیلی خوب، حالا مگه چی می‌شه اگه آشغالها رو کنار بزنیم، همین گوشه بنشینیم؟

اولی *(با تحکم)* همین که گفتم *(جارو را به دست دومی می‌دهد و به قسمت بالای اتاق اشاره می‌کند.)* معطل نکن، از بالای اتاق شروع کن.

دومی با بی‌میلی جارو را برمی‌دارد و مشغول می‌شود ولی هر وقت می‌بیند که اولی متوجه او نیست، فرش را کنار می‌زند و مقداری آشغال، زیر آن پنهان می‌کند.

دومی حالا مگه کسی می‌خواد بیاد اینجا؟ *(دست از کار می‌کشد و پشت گردنش را می‌خاراند.)* من دیگه خسته شدم.

اولی مگه کوه کندی؟ آشغالهائیه که خودت ریختی.

دومی جارو را زمین می‌اندازد و هنگامی که می‌خواهد میز را کنار بکشد، گلدان از روی آن می‌افتد و می‌شکند.

چنانچه ملاحظه کردید، نفر دوم با اعمالی که انجام می‌دهد، شلخته بودن خود را به نمایش می‌گذارد.

اقسام حرکت

همان‌طور که گفته شد، حرکت شخصیتها بر روی صحنه، تصاویرِ عینی است که توسط آن بهتر می‌توان با تماشاگر ارتباط برقرار کرد. از این رو باید حرکاتی را که برای شخصیتهای نمایشنامه در نظر می‌گیرید، بسیار سنجیده باشد. حرکت در نمایش دو نوع است:

۱ ـ حرکت نمایشی: حرکت نمایشی در تئاتر، یعنی اعمالی که شخصیتها در جهت پیشبرد داستان انجام می‌دهند، و یا به وسیلهٔ آن قسمتی از ماجرای نمایش را بیان می‌کنند؛ و گاه به عنوان شخصیت‌پردازی از حرکت نمایشی استفاده می‌شود.

بچه‌ها در کلاس درس نشسته‌اند و دفترهایشان روی میز باز است. معلم مشغول دیدن دفترهاست. رحیم کیف خود را باز می‌کند. هر چه می‌گردد، دفترچهٔ حسابش را پیدا نمی‌کند. بلند می‌شود و کیف خود را روی میز خالی می‌کند. هر چه کتاب، دفتر و قلم است، بیرون می‌ریزد. داخل نیمکت را نگاه می‌کند، سپس انگشت خود را به علامت کسب اجازه بالا می‌برد.

حرکات رحیم نشان می‌دهد که او دفترچه حسابش را نیاورده است. رفتار او، مجموعه‌ای از حرکات نمایشی است که در جهت ماجرای نمایش انجام می‌شود.

مردی در گوشهٔ صحنه ایستاده است؛ پلیسی وارد صحنه می‌شود؛ مرد از ترس تمام بدنش می‌لرزد؛ درختی می‌بیند، با عجله پشت آن مخفی می‌شود.

چرا مرد با دیدن پلیس، وحشتزده خود را پشت درختی مخفی می‌کند؟ آیا با این حرکت نمایشی که در ارتباط با ماجرای آن است، متوجه نمی‌شوید که آن مرد یک گناهکار است و می‌خواهد از چنگ قانون بگریزد؟

۲ ـ حرکت تکنیکی: حرکاتی هستند که در روی صحنه و تنها برای ایجاد تنوع است. مثل نشستن، یا هنگام گفتگو دور مخاطب گشتن و... که همه اختیاری است و به جای آنها، می‌توان حرکات دیگری انجام داد. این

حرکات، ارتباط مستقیمی با ماجرای نمایش ندارد وشما هنگام نوشتن نمایشنامه، ملزم نیستید که آنها را توضیح دهید. اما حرکت نمایشی به طور دقیق با خط کلی نمایشنامه و شخصیتها در ارتباط است. در نمونهٔ اول، حرکات رحیم به خاطر این است که دفتر تمرین حساب خود را نیاورده است. در مثال دوم، مرد بی‌هیچ گفتگو و از طریق حرکات خود، نشان می‌دهد که گناهکار است.

دستور انجام حرکات تکنیکی به کارگردان مربوط می‌شود و ربطی به نویسنده ندارد؛ اما حرکت نمایشی مربوط به نویسنده است.

ایجاد ارتباط با تماشاگر

فرض کنید که در خانه نشسته‌اید و یکی از دوستانتان به دیدار شما می‌آید و خبر بیماری دوست دیگرتان را می‌دهد. شما از این خبر نگران می‌شوید. می‌دانید علت آن چیست؟ حال اگر همان دوستتان بگوید که یک نفر غریبه را در حال بیماری دیده است، آیا باز هم به همان شدت ناراحت می‌شوید؟ خیر.

یکی از دلایلی که شما از شنیدن خبر بیماری دوستتان بیشتر ناراحت می‌شوید، آشنایی او با شماست. در نمایشنامه هم به همین صورت است، اگر تماشاگر نسبت به شخصیتها غریبه نباشد و احساس آشنایی کند، بیشتر می‌تواند با آنها همدردی کند. و یا آنها را دشمن خود بداند و در مقابلشان جبهه بگیرد. آنچه اهمیت دارد، خلق یک شخصیت زنده و قابل قبول، و ارائهٔ درست آن است، به طوری که تماشاگر، شخصیتها را زنده تصور کند و در مقابل هر یک از آنها، از خود واکنش نشان بدهد. اگر به این نکته توجه نکنید، تماشاگر نسبت به اشخاص نمایشنامه شما و عاقبت آنها بی‌تفاوت می‌شود.

شخصیتها را به نحوی ارائه دهید که اگر تماشاگر بداند خطری در کمین شخصیت محبوبش است، احساس نگرانی کند؛ و هنگامی که دشمن به سزای

عمل خود رسید، احساس راحتی خیال کند و از پیروزی شخصیت محبوب خود، خوشحال شود.

بنابراین، ارائهٔ شخصیتها نکته مهمی است که همواره باید آن را در نظر داشته باشید. اگر شخصیت اصلی نمایشنامه شما آدمی است بسیار با تقوی و پاک دل، هنگام ارائهٔ آن مواظب باشید که اعمال و گفتاری برایش در نظر بگیرید که از هر حیث مناسب حال او باشد؛ مثلاً او نباید نسبت به اشخاص دیگر نمایش بی‌احترامی کند، یا پرخاشگر باشد و دروغ بگوید.

سخن آخر

برای بررسی و شناخت شخصیتهای نمایشنامه باید زندگی آنها را به دو بخش تقسیم کنیم: اول، زندگی گذشته آنها که تا شروع نمایشنامه است. و دوم، آن قسمت از زندگی که در روی صحنه می‌گذرد. بعد از تقسیم‌بندی زندگی شخصیتها، برای شناخت هر کدام، آنها را از پنج نظر مورد بررسی و شناخت قرار دهید: «فیزیکی، خانوادگی، اجتماعی، روحی و اعتقادی.»

همواره به یاد داشته باشید که برای شناخت بهتر شخصیتها، با توجه به پنج عامل بالا از خود سؤال و جواب کنید.

معرفی همه جانبه شخصیتها به تماشاگر، بسیار ضروری است و شما می‌توانید به دو طریق این کار را انجام دهید:

۱ ـ طریقهٔ مستقیم: در این طریقه، شخصیتها با حرکات و گفتارشان، خود را معرفی می‌کنند. برای مثال اگر شخص بد اخلاق و پرخاشگر باشد، با بهانه جوییهای مختلف و ایرادهای بی‌مورد، داد و فریاد راه می‌اندازد.

۲ ـ طریقهٔ غیرمستقیم: در این طریقه، شخصیت اصلی را می‌توان با واکنش شخصیتهای دیگر معرفی نمود.

در انتخاب شخصیتها دقت کنید که شبیه به هم نباشند و حتی با هم در تضاد باشند تا بینشان درگیری ایجاد شود. همچنین شخصیتهایی را انتخاب کنید که شرایط عادی نداشته باشند و حادثه‌ای وضعیت آنها را آشفته کرده

باشد.

شخصیت بر دو نوع است، یکی ثابت یا ایستا و دیگری متغیر یا پویا. شخصیت ثابت یعنی کسی که در طول نمایشنامه در او هیچ‌گونه تغییری پدید نیاید، ولی شخصیت متغیر یا پویا، شخصیتی است که در طول نمایشنامه در او تغییر و تحول انجام گیرد. انتخاب شخصیت ایستا در نمایشنامه صحیح نیست.

هماهنگی و ترکیب صحیح شخصیتها امری است ضروری و باید عاملی در نمایشنامه به وجود آورید که شخصیتهای متضاد در حالی که با هم درگیر هستند، نتوانند مبارزه را ترک کنند؛ یعنی هیچ کدام را ضعیف نشان ندهید.

گفتگو در نمایشنامه، عنصر مهمی است و باید در جهت ماجرای داستان باشد. گفتگوها نباید جنبهٔ توصیفی پیدا کند. هر کسی متناسب با شرایط اعتقادی، اجتماعی و دیگر تفکرات خود صحبت می‌کند. این نکته را به یاد داشته باشید که کلمات مناسب حال شخصیتها باشد. ممکن است یک جمله را سه نفر بیان کنند و هر کدام معنی خاصی بدهد. در این صورت «لحن» هر کدام را باید در نظر بگیرید. برای طبیعی بودن گفتگوها خود را جای هر کدام از شخصیتها فرض کنید و ببینید که چگونه از کلمات استفاده می‌کنند. به همین مناسبت باید به گفتار مردم توجه کنید.

قاعده گفتگو در نمایشنامه این است که ابتدا یکی از شخصیتها، مطلبی را عنوان می‌کند، دیگری باید ضد آن را بگوید و سپس بعد از درگیری و جدال، از گفتگوهای آنان نتیجه گرفته شود.

از طریق گفتگوها می‌توان سن، پایگاه اجتماعی و نسبتهای اشخاص را نشان داد. همچنین می‌توان هم ماجرای نمایش را به پیش برد و هم حال و هوای آن را به تماشاگر القاء کرد.

حرکت در نمایش دوگونه است. اول حرکت تکنیکی که خاص کارگردان است و دیگری حرکت نمایشی که به نویسنده مربوط می‌شود. حرکت نمایشی در جهت ماجرای نمایش انجام می‌گیرد.

باید شخصیتها را به نوعی ارائه دهید که تماشاگر نسبت به آنان جبهه‌گیری و یا با آنها احساس همدردی کند. یعنی تماشاگر بعضی از خصوصیات خود را در شخصیت ببیند و یا نسبت به آنان احساس دشمنی کند ودر نتیجه آنان را مخالف اعتقادات خود بیابد.

خود را امتحان کنید

با توجه به راهنماییهای این بخش، شخصیتهای نمایشنامهٔ خود را بررسی و کامل کنید.

ساختمان نمایشنامه (۱)

ساختمان نمایشنامه، شامل مجموعه عناصری است که در کل، یک واحد را تشکیل می‌دهد. البته باید درنظر داشت که این عناصر با هماهنگی کامل در جای خود قرار گیرند. ممکن است چند نویسنده یک داستان را به صورت نمایشنامه درآورند. اما وقتی که نمایشنامه‌ها را بررسی می‌کنید، می‌بینید که همه نتوانسته‌اند نمایشنامه خوبی بنویسند. علت چیست؟

علت آن را باید در نحوهٔ بیان موضوع جستجو کرد. به طور یقین، کسی موفق می‌شود، که اصول و قواعد نمایشنامه‌نویسی را رعایت کند. پس برای بررسی علت عدم موفقیت هر کدام از نویسنده‌های دیگر، به ساختمان نمایشنامه آنها توجه کنید.

ساختمان نمایشنامه مجموعه قواعدی است که نویسنده به یاری آنها مضمون یا محتوایی را برای خواننده یا تماشاگر بازگو می‌کند. این قواعد را می‌توان آموخت؛ اما مضمون و محتوا حاصل ذهن و تخیل نویسنده است.

بنابراین، یک نمایشنامه از دو جزء تشکیل می‌شود: اول، مضمون یا محتوا و دوم، تکنیک که قالبی است برای بیان مطلب. برای نمایشنامه‌نویسی هر دو آنها لازم است و چنانچه نمایشنامه‌ای دارای ساختمان محکم، اما فاقد یک مضمون و محتوای ارزشمند باشد، مانند ظرفی زیباست که درون آن خالی است. اگر نمایشنامه‌ای محتوا و مضمون بسیار خوبی داشته باشد، اما با تکنیکی بسیار ضعیف ارائه شود، ممکن است حالت سخنرانی یا مقاله پیدا

کند.

یک نمایشنامه‌نویس در برخورد با یک حادثه می‌تواند موضوعهای بسیاری پیدا کند، اما ساختمان نمایشنامه تقریباً مانند فرمول است که جـّا به‌جایی جزئی از آن، موجب به هم ریختن تمام آن می‌شود. از یک واقعه می‌توان تا حدودی به تعداد شاهدان، موضوع تهیه کرد؛ زیرا هرکسی در برخورد با وقایع، نقطه‌نظری دارد که شاید با نظرات دیگران تفاوت داشته باشد. بدین ترتیب هنگام نوشتن نمایشنامه، شما ابتدا باید یک تماشاگر باشید و به حرکات و گفتار شخصیتها توجه کنید. در این صورت می‌توانید به عنوان یک منتقد، حرکات و گفتاری را که مغایر با خوی و منش اشخاص نمایشنامه است، حذف کنید و در عوض مواردی را به‌کار گیرید که تشخیص می‌دهید در جهت بهتر معرفی شدن شخصیتها، مؤثر است. به عنوان نمونه می‌خواهید رحیم را شخصیتی معرفی کنید که کمبود محبت دارد. حال باید ببینید که حرکات و گفتارش مناسب حال اوست یا خیر؟ تا آنجا که می‌توانید سعی کنید رفتار رحیم را در ذهن خود مجسم کنید. سپس سؤال کنید:

آیا در این قسمت نمایش، منطقی است که رحیم با بچه‌های کلاس بگوید و بخندد؟

با کمی فکر، به یاد می‌آورید که رحیم گوشه‌گیر است، بنابراین، چنین رفتاری از او بعید است. در نتیجه بهتر است چه حرکتی از خود نشان دهد و صحنه باید به چه صورت باشد؟

بهتر است رحیم را در گوشه‌ای از حیاط نشان دهید، و بعد چند نفر از بچه‌های کلاس با شادی و خنده پیش او بروند و بخواهند که در شادی آنها شریک شود.

بعد چه می‌شود؟ رحیم حتماً باید از خود واکنش نشان دهد. شما در این صحنه و با نشان دادن این واکنش می‌توانید به بهترین وجه، شخصیت و حالات روحی رحیم را معرفی کنید. البته رحیم باید واکنشی از خود نشان دهد که منطقی باشد. صحنه را درنظر مجسم کنید.

رحیم غمگین و بی‌تفاوت به حرکات و حرفهای بچه‌ها، در گوشه‌ای نشسته است و به وضعیت خود فکر می‌کند. چند نفر از همکلاسیها نزد او می‌روند و با او شوخی می‌کنند؛ رحیم حوصله ندارد. آنقدر گرفتاری فکری و روحی دارد که به هیچ‌وجه حوصله بچه‌ها را ندارد. در نتیجه، از جمع بچه‌ها خارج می‌شود و در گوشه‌ای دیگر می‌نشیند. این حرکت رحیم نشان می‌دهد که حوصله در جمع بودن را ندارد. اما از نظر نمایشی، ضعیف است. شاید لازم باشد که برخورد کوچکی بین او و بچه‌ها پیش آید، مثلاً یکی از بچه‌ها می‌خواهد با او شوخی کند، اما رحیم به تندی جوابش را می‌دهد و از جمع آنها خارج می‌شود. آنچه همکلاسی به رحیم می‌گوید و باعث ناراحتی او می‌شود، اهمیت بسیار دارد. باید دید رحیم به چه چیزی حساسیت دارد و از همان استفاده کرد. بدون شک، کار کردن او در مغازهٔ پدرش، وجود عباس و محبت آقای صادقی، می‌توانند عواملی برای حساسیت رحیم باشند.

مراحل نوشتن یک نمایشنامه

مضمون نمایشنامهٔ خود را می‌توانید از شعر، مقاله و یا داستانی که دیگران نوشته‌اند و یا به ابداع خودتان، بیابید. به هر جهت باید بعد از پیدا کردن یک طرح کلی، به شخصیتهای نمایشنامه فکر کنید و اسامی آنهایی را که باید در مقابل هم قرار بگیرند، درنظر بگیرید. سپس به تعیین حوادث آن بپردازید، چنانچه طرحتان گسترش یافت، با توجه به اصول و قواعد نمایشنامه‌نویسی زمینهٔ نوشتن آن فراهم می‌آید. توجه داشته باشید که منظور از بسط و گسترش طرح، همانا درنظر گرفتن نقطهٔ شروع نمایشنامه، حوادث فرعی، صحنه اجباری، دادن اطلاعات به تماشاگر، مکان، زمان و صدا در نمایشنامه است. در حقیقت در این مرحله، شما باید کاملاً همه مصالح کار خود را بشناسید و بدانید که چگونه آنها را به کار گیرید.

الف ـ نقطه شروع

شاید بتوان گفت که مهمترین قسمت یک نمایشنامه، نقطهٔ شروع آن است. زیرا در شروع نمایشنامه باید با طرح یک مسألهٔ مهم و استثنایی، تماشاگر را چنان مجذوب کرد که اشتیاق پیگیری آن تا پایان را بیابد. همچنین، در شروع نمایشنامه باید شخصیتها را معرفی کنید و روابط آنها را با یکدیگر نشان دهید. معرفی موضوع در شروع، امری است لازم و ضروری.

همان‌گونه که گفته شد، برای نوشتن نمایشنامه، شما ابتدا به یک طرح احتیاج دارید و سپس باید شخصیتهای اصلی را به طور کامل مورد مطالعه قرار دهید. فرض کنیم شما طرح نمایشنامهٔ خود را یافته‌اید. در این طرح رحیم شخصیت اصلی است و شما او را از دوران کودکی می‌شناسید. اکنون می‌خواهید نوشتن نمایشنامه را شروع کنید. اگر بخواهید تمام زندگی رحیم را از کودکی تا لحظه‌ای که به مقصود خود می‌رسد، به صورت نمایشنامه درآورید، به طور مسلم نمایش آن در روی صحنه امکان‌پذیر نیست؛ زیرا امکانات تئاتر محدود است. همچنین نمایش جای توصیف و تشریح کلی زندگی نیست؛ بلکه با بررسی یک مقطع از زندگی، به تحلیل و شناخت کل آن می‌پردازد.

برای این که بدانید نمایشنامهٔ خود را از کجا شروع کنید، ابتدا باید نیاز شخصیتهای اصلی را مشخص کنید؛ پس از آن به بررسی موانعی بپردازید که بر سر راهشان قرار داده‌اید.

تماشاگر در آغاز نمایشنامه مایل است بداند که اشخاص بازی چه کسانی هستند و رابطهٔ آنها با یکدیگر چیست؛ سپس به دنبال علت درگیری و جدال آنهاست و این‌که، کدام‌یک از آنها برای برآوردن نیاز خود دست به مبارزه زده است؛ و در انتها چگونه موانع را برای رسیدن به مقصود خود، پشت‌سر می‌گذارد. نمایشنامه‌نویس باید با شروعی مناسب به همهٔ این سؤالات تماشاگر جواب دهد. به این منظور شما می‌توانید به سه طریق

نمایشنامه خود را شروع کنید که به شرح یک یک آنها می‌پردازیم:

۱ ـ شروع نمایشنامه با درگیری و ستیزه: باید در نظر داشته باشید که این درگیری و ستیزه در اثر حادثه‌ای ایجاد شده است.

صحنه، گوشهٔ حیاط مدرسه. رحیم روی سکویی در کنار دیوار نشسته است. بچه‌ها در حال بازی و خنده. عباس با چند نفر از بچه‌های کلاس، نزد رحیم می‌روند و در حالی که آهسته باهم حرف می‌زنند، می‌خندند.

عباس نگاهش کنین، موش شده. آخه تو که درس بلد نیستی، چرا داوطلب می‌شی بری پای تخته؟

رحیم موش خودتی که نامردی می‌کنی.

اکبر چقدر بچه‌ها بهش خندیدن. دیدی چقدر آقای صادقی جا خورد؟

رحیم خیلی نامردی عباس. همه مسأله‌هارو به من غلط یاد دادی.

عباس چی فکر کردی جوجه بقال؟ فکر می‌کنی هرچی بلدم، به تو یاد می‌دم؟ تو هم به جای این که هرروز بری در دکون بابات، بشین مثل من درس بخون.

رحیم برو گمشو، بلند می‌شم...

قاسم (*که یکی از بچه‌های کلاس است، ادای رحیم را درمی‌آورد*) آقا اجازه من همه مسأله‌ها رو حل کردم، بیام پای‌تخته؟

رحیم تو دیگه حرف نزن بی‌مزه، برو ادای خودت را جلوی آینه در بیار.

عباس می‌دونی چیه؟ با این کارها نمی‌تونی خودتو پیش آقای صادقی جا کنی. رحیم با خشم برخاسته و با عباس گلاویز می‌شود. هر دو روی زمین به هم می‌پیچند. بچه‌ها با تلاش آنها را از هم جدا می‌کنند.

عباس بدبخت من می‌دونم که تو خونه هم تحویلت نمی‌گیرن.

رحیم (با عصبانیت فریاد می‌زند) بدبخت خودتی که حقه‌بازی. از فردا اگه بازم حرف مفت بزنی، هرچی دیدی از چشم خودت دیدی.

عباس حالا می‌بینیم.

رحیم چشمات‌رو کور می‌کنم که نتونی ببینی.

(بچه‌ها، عباس را از صحنه خارج می‌کنند. رحیم با کاظم تنها می‌ماند.)

کاظم آخه مگه من نگفتم که سر به سر اون نذار؟ تو که تا حالا با کسی دعوا نکرده بودی.

رحیم (بغض گلویش را گرفته است) آخه تقصیر من نبود. اول اون شروع کرد.

کاظم باشه ولی همه از چشم تو می‌بینن. می‌دونی که چقدر آقای صادقی اونو دوست داره؟ حالا میره کلی می‌ذاره روش، براش تعریف می‌کنه.

رحیم بره بگه. منم می‌دونم چه بلایی سرش بیارم... دیدی تو کلاس چکار کرد؟

کاظم خوب می‌خواستی نری پای‌تخته.

رحیم دروغکی به من گفت که مسأله‌ها درسته. خیال می‌کردم این مدت داره به من درس می‌ده، نگو همش حقه بود... خیلی نامرده. کاری کرد که آقای صادقی به من بخنده (گریه می‌کند).

در این حالت می‌بینید که نمایشنامه با درگیری و ستیزه رحیم و عباس شروع می‌شود. اما همان گونه که از حرفهای کاظم پیداست، رحیم برای اولین بار در مدرسه دعوا می‌کند. بدون تردید باید قبل از شروع نمایشنامه، حادثه بدی برای رحیم اتفاق افتاده باشد که حالا نتواند خود را کنترل کند. از گفتگوهای آن دو معلوم می‌شود که آن حادثه عبارت است از: «رحیم برای تقویت درسش از عباس کمک می‌گیرد، اما عباس همیشه مسأله‌ها را برای او غلط حل می‌کند.»

با کمی دقت به صحنهٔ فوق در می‌یابیم که رحیم لحظه‌ای به عباس یورش می‌برد که او می‌گوید: «با این کارها نمی‌تونی خودتو پیش آقای صادقی جاکنی.»، و همچنین وقتی رحیم بغضش می‌گیرد، می‌گوید: «... کاری کرد که آقای صادقی به من بخنده.» به این ترتیب حساسیت و علاقهٔ رحیم به آقای صادقی، در ابتدای نمایش نشان داده شده است.

گفتگوهای فوق با این که توصیفی نیست، اما به راحتی اطلاعات زیر را به تماشاگر می‌دهد:

۱) مکان، حیاط یک مدرسه است.

۲) رحیم به عنوان یک شخصیت مثبت و عباس، شخصیتی منفی معرفی می‌شوند.

۳) رحیم هر روز عصر مجبور است به در مغازه پدرش برود.

۴) رحیم در خانه مورد محبت واقع نمی‌شود.

۵) عباس درسش خوب است، ولی رحیم، خیر.

۶)عباس مورد توجه آقای صادقی است.

۷) رحیم می‌خواهد محبت آقای صادقی را جلب کند.

۸) عباس سعی می‌کند رحیم را پیش آقای صادقی بد جلوه دهد.

۹) عباس برای مقابله با رحیم از نیرنگ و دروغ استفاده می‌کند.

هنگام شروع نمایشنامه مراقب باشید که وقتی به تماشاگر اطلاعات می‌دهید از شدت و قوت و ستیزه آن کاسته نشود. باید در لحظهٔ درگیری و ستیزه اطلاعات لازم را به تماشاگر بدهید.

۲ـ شروع با کشف حقایق که توسط یکی از شخصیتهای اصلی انجام می‌گیرد.

باز هم باید خاطرنشان کنیم که قبلاً باید حادثه‌ای صورت گرفته باشد. در این شکل نمایش زمانی شروع می‌شود که شخصیت اصلی حقایقی را کشف می‌کند و این حقایق موجب آشفتگی زندگی او می‌شود. بنابراین، آشفتگی شخصیت نمایش، باعث می‌شود که او خود را به طریقی نجات دهد. در مثال زیر، تهمتی به رحیم زده شده است. با این وصف موقعیت و آبروی رحیم در معرض خطر قرار می‌گیرد.

صحنه: گوشه حیاط مدرسه. رحیم روی سکویی در کنار دیوار نشسته است و درس می‌خواند. بچه‌ها در حال بازی، می‌خندند. کاظم، دوست رحیم، پیش او می‌آید.

کاظم چطوری رحیم، چی می‌خونی؟

رحیم دارم درس آقای صادقی رو می‌خونم. خودت که می‌دونی، عصرها مجبورم برم در مغازهٔ بابام. نمی‌رسم درس بخونم.

(سکوت)

کاظم (زیرلب) نامرد دروغگو.

رحیم با من بودی؟

کاظم به تو نه ... راستی رحیم؟

رحیم چیه؟

کاظم اگه یه چیزی بگم، قول می‌دی ناراحت نشی؟

رحیم چی شده؟ مربوط به آقای صادقیه؟

کاظم نه ... یعنی به اون هم مربوط می‌شه.

رحیم بازم عباس حرفی زده؟

کاظم هنوز که چیزی نگفتم، چرا ناراحت شدی؟ برفرض که اونم کاری کرده باشه

رحیم می‌دونستم، اون خیلی بد جنسه. نمی‌ذاره آقای صادقی با من خوب بشه.

کاظم برای این که اون درسش خوبه

رحیم اگه بابام می‌ذاشت عصرها نرم در مغازه، اون وقت نشون می‌دادم کی درسش بهتره.

کاظم آره، باید حسابی روش کم بشه، نامرد دروغگو

رحیم مگه چکار کرده؟ بگو دیگه.

کاظم یادت می‌آد محمد یه‌خودنویس خیلی قشنگ داشت؟

رحیم آره، ولی چه فایده، گمش کرد.

کاظم ولی ...

رحیم ولی چی؟

کاظم عباس به همه بچه‌ها گفته که تو اونو برداشتی.

رحیم من؟! همه فکر می‌کنن که من اونو برداشتم؟

کاظم من می‌دونم که تو اونو برنداشتی، ولی عباس به همه اینو گفته.

رحیم ببینم، به گوش آقای صادقی هم رسیده؟

کاظم آره عباس بهش گفته.

رحیم (بغض آلود) پس بگو چرا آقای صادقی یه جور دیگه به من نگاه می‌کرد.

کاظم حالا قراره محمد باباش رو بیاره مدرسه و از دست تو شکایت کنه.

رحیم چرا؟ آخه من که کاری نکردم.

کاظم باید یه فکری بکنیم.

رحیم ببین! همه بچه‌ها دارن به ما چپ چپ نگاه می‌کنن. تو از پهلوی من برو، وگرنه تو هم تو دردسر می‌افتی. خودم می‌دونم چکار کنم.

کاظم اگه برم ناراحت نمی‌شی؟

رحیم نه، خیلی ممنون که بهم گفتی. حالا دیگه عباس رو خوب شناختم، خیلی پست و نامرده.

کاظم اگه بخوای پهلوت می‌مونم.

رحیم نه، برات بد می‌شه. از این به بعد دیگه نمی‌ذارم. هرکسی هرکاری خواست بکنه.

کاظم مواظب خودت باش. فردا اگه محمد باباش رو آورد، باید یه کاری بکنی.

رحیم فکرش رونکن ... فقط یه خواهش ازت دارم.

کاظم چیه؟ هرکاری بگی می‌کنم.

رحیم فقط ببین آقای صادقی حرفهای عباس روباور کرده یا نه؟

کاظم باشه، ولی ترو خدا حواست جمع باشه، اونا منتظر بهانه‌ای هستن تا تورو اخراج کنن.

(*کاظم از صحنه خارج می‌شود.*)

چنانچه می‌بینید، نمایش با کشف حقایقی که برای رحیم بسیار نگران کننده است شروع می‌شود. رحیم با کشف این مطلب که موقعیت و آبرویش در معرض خطر است، پی به ماهیت عباس می‌برد. تماشاگر در این حالت، کنجکاو می‌شود که بداند عاقبت یک چنین تهمتی چیست. آیا رحیم با فکری که کرده است، موفق می‌شود بی‌گناهی خود را ثابت کند؟ یا خیر؟

۳ ـ شروع با تصمیمی که یکی از شخصیتهای اصلی نمایشنامه می‌گیرد:

در این نحوهٔ شروع، شخصیت اصلی در موقعیت حساسی قرار دارد و مجبور است با گرفتن تصمیمی، مسیر زندگی خود را تغییر دهد. البته در نظر [illegible] حادثه‌ای را قبل از این تصمیم‌گیری به اطلاع تماشاگر برسانید. چون در غیر این صورت، این سؤال برای تماشاگر پیش می‌آید که به چه دلیل شخص مزبور ناچار است با گرفتن تصمیمی، مسیر زندگی خود را تغییر دهد؟ این تصمیم‌گیری، محور نمایش می‌شود و باید با قوت تا پایان حفظ شود.

شخصیت اصلی نباید در این تصمیم دچار سستی و تزلزل شود و تا پایان باید آن را دنبال کند، در غیر این صورت نمایش محور دیگری پیدا می‌کند و این خلاف اصول نمایشنامه نویسی است. همواره باید به یاد داشته باشیم که یک شروع خوب کافی نیست، مگر آن که ادامهٔ خوبی هم داشته باشد؛ و ادامهٔ خوب، یعنی پیگیری آنچه در ابتدای نمایش مطرح کرده‌اید.

اگر رحیم تصمیم می‌گیرد که دیگر طرف آقای صادقی نرود، باید چنان بر تصمیم خود پافشاری کند که حتی زیانهای این کارش را هم بتواند قبول کند.

تصمیمی که بازیگر در ابتدای نمایش می‌گیرد، بیان کننده شخصیت او است، و پافشاری در عملی ساختن تصمیم، بیانگر توانایی و قدرت شخصیت نمایش است.

صحنه: حیاط مدرسه. صدای معلمی در حال تدریس به گوش می‌رسد. هیچکس در حیاط مدرسه نیست. رحیم از طرف راست صحنه وارد می‌شود. ظاهری آشفته دارد. چند لحظه بعد، کاظم نیز وارد می‌شود.

رحیم: منو از کلاس بیرون کردن، تو چرا اومدی؟

کاظم خیلی ناراحت شدی؟

رحیم	اوناهمشون همدست شده بودن تا منو مسخره کنن.

کاظم	حتی آقای صادقی هم؟ تو که اونو دوست داشتی!

رحیم	آره، ولی دیگه ازش بدم میاد.

کاظم	نه، خیال می‌کنی. وقتی از کلاس بیرون رفتی، رفت تو فکر. خیلی ناراحت شد

رحیم	عباس خیلی نامرده.

کاظم	می‌دونم، ولی تقصیر خودت بود که بهش اعتماد کردی و رفتی پای تخته.

رحیم	نامرد، هرچی یادم داده بود، همش غلط بود. آقای صادقی هم حتماً می‌دونست.

کاظم	نه، به خدا آقای صادقی خیلی معلم خوبیه.

رحیم	خیال می‌کنی. اون همش از عباس طرفداری می‌کنه.

کاظم	آقای صادقی نمی‌دونه که عباس چقدر بدجنسه. بعد از زنگ برو و باهاش صحبت کن.

رحیم	نمی‌خوام.

کاظم	می‌خوای من برم باهاش حرف بزنم؟

رحیم	نه.

کاظم	چرا؟

رحیم	دیگه نمی‌دونم چکار کنم. از همشون بدم میاد. حسابشونو می‌رسم.

کاظم	می‌خوای چکار کنی؟

رحیم	دیگه مثل همیشه ساکت نمی‌شینم. کلاس آقای صادقی رو به هم می‌ریزم.

کاظم	برات خیلی بد می‌شه.

رحیم	بذار بشه. می‌دونم وقتی زنگ خورد، برای این که دل آقای صادقی رو بسوزونم، چه بلایی سر عباس بیارم.

کاظم	می‌خوای اونو بزنی؟

رحیم	هم کتکش می‌زنم، هم یواشکی دفتر و کتابهاش رو پاره می‌کنم.

کاظم اون وقت از مدرسه بیرونت می‌کنن. تو که اهل دعوا نبودی!

رحیم هر چی می‌خواد بشه.

چنانچه از حرفهای رحیم و کاظم پیداست، رحیم همیشه در کلاس ساکت بوده و تا به حال با کسی دعوا نکرده است؛ اما از این به بعد، تصمیم می‌گیرد که هم کلاس را به هم بریزد و هم با عباس دعوا کند و... از حرفهای کاظم متوجه می‌شویم که رحیم، آقای صادقی را دوست داشته است، ولی حالا می‌گوید که دیگر از او بدش می‌آید. در نتیجه با این تصمیم مسیر دیگری را برای ادامهٔ زندگی خود در جامعه انتخاب می‌کند. از این به بعد او دیگر آن رحیم ساکت و گوشه‌گیری نخواهد بود که به معلم خود علاقه داشت.

شروع نمایشنامه غیر از اطلاعاتی که به تماشاگر می‌دهد، از وقایعی هم که در آینده ممکن است پیش آید، خبر می‌دهد. از آغاز نمایشنامه روشن است که درگیری و ستیزه بین چه کسانی می‌خواهد صورت بگیرد.

بدین ترتیب، می‌بینید که در هر سه حالت، شروع نمایشنامه هنگامی است که یکی از شخصیتهای اصلی در شرایط آشفته‌ای قرار می‌گیرد؛ و این علتی می‌شود برای آغاز درگیری و کشمکش بین اشخاص متضاد در نمایشنامه. هنگامی شروع نمایشنامه می‌تواند جذابتر باشد که شخصیت نمایش در معرض خطری جدی مانند آبروریزی، از دست دادن موقعیت اجتماعی، مرگ و... قرار گیرد.

در هر صورت، شما باید هنگامی نمایشنامه خود را شروع کنید که یکی از شخصیتهای اصلی را در یک موقعیت حساس و مهم، روی صحنه بیاورید.

ب ـ حوادث فرعی

حوادث فرعی در نمایشنامه، حوادثی است که در طول حادثهٔ اصلی اتفاق می‌افتد. نویسنده از طریق حوادث فرعی بهتر می‌تواند شخصیتها را معرفی کند. همچنین با استفاده از حوادث فرعی می‌توان حادثهٔ اصلی را تقویت و توجیه نمود.

به طور مثال، در طرح ماجرای رحیم، حادثهٔ اصلی درگیری و ستیزه رحیم و عباس است که برای رسیدن به مقصودی خاص صورت می‌گیرد. حوادث فرعی نیز عبارتند از: برخورد رحیم با آقای صادقی، اخراج او از مدرسه و... که همگی در طول حادثه اصلی نمایشنامه، در جریان است. برخورد رحیم با آقای صادقی با آن که یک حادثهٔ فرعی است، اما در استحکام ساختمان نمایشنامه و پیشبرد ماجرا بسیار مؤثر و مفید است؛ زیرا رحیم را دگرگون می‌کند و باعث می‌شود او موضع خصمانه‌ای در مقابل آقای صادقی بگیرد.

همچنین به عنوان استفاده از یک حادثهٔ فرعی، می‌توان برخوردی بین رحیم با یکی از دانش‌آموزان کلاس ترتیب داد. این دانش‌آموز باید نقش مهمی در دعوای رحیم و عباس داشته باشد. مثلاً می‌تواند جزو کسانی باشد که با مسخره‌بازی نزد رحیم می‌روند.

با آوردن یک حادثهٔ فرعی می‌توانید بی‌میلی رحیم را برای رفتن به مغازهٔ پدرش نشان دهید؛ به این ترتیب که روزی، یک مشتری به مغازه می‌آید و بعد از خرید، پول را پرداخت می‌کند؛ اما چون رحیم حواسش به درس خواندن بوده است، حرف مشتری را مبنی بر پرداخت پول، نمی‌پذیرد و برخوردی بین آنها پیش می‌آید. و یا رحیم به خاطر حواس‌پرتی، آخر شب مقداری پول کم می‌آورد و مورد مؤاخذهٔ پدرش قرار می‌گیرد و...

ج ـ صحنه اجباری

صحنه اجباری، صحنه‌ای است که از طرف نمایشنامه‌نویس وعده نشان دادن آن به تماشاگر داده می‌شود و تماشاگر در انتظار دیدن آن به سر می‌برد. به طور مثال، رحیم، عباس را تهدید می‌کند که اگر روز بعد هم حرف توهین‌آمیزی بزند، او را کتک خواهد زد. از طرف دیگر، عباس از رحیم نزد مدیر مدرسه و آقای صادقی شکایت می‌کند. رئیس مدرسه به عباس اطمینان می‌دهد که اگر یک بار دیگر رحیم دعوا راه بیندازد، او را اخراج خواهد کرد.

بدین ترتیب، شما وعدهٔ یک صحنهٔ حساس را به تماشاگر داده‌اید. عباس هر روز در زنگ تفریح سر به سر رحیم می‌گذارد. آیا روز بعد هم بین آنها دعوایی صورت خواهد گرفت؟

رحیم اگه ببینم بازم فردا از این مسخره بازیها درآوردی، جلو بچه‌ها کتکت می‌زنم.

(رحیم از صحنه خارج می‌شود)

همکلاسی عباس، نکنه به وقت راست بگه.

عباس خیال کرده، فردا بیشتر اذیتش می‌کنم تا ببینم چکار می‌تونه بکنه.

همکلاسی تو زورت به اون نمی‌رسه.

عباس عیبی نداره. دست روم بلند کنه، از مدرسه می‌اندازنش بیرون.

همکلاسی یعنی می‌خوای از اون کتک بخوری؟

عباس دلم می‌خواد زودتر فردا برسه تا من از شرّش راحت بشم.

گفتگوهای فوق، وعدهٔ مبارزهٔ دو نیروی متضاد را به تماشاگر می‌دهد. عباس تصمیم دارد که بیشتر از روزهای دیگر رحیم را اذیت کند، و رحیم هم تصمیم دارد آن همه زخم‌زبانهایی را که از عباس شنیده است، تلافی کند. به علاوه، رئیس مدرسه منتظر است که یک بار دیگر رحیم در مدرسه دعوا کند تا او را اخراج کند. تماشاگر، مشتاق دیدن این صحنه است، در صورت پرداخت درست، می‌تواند صحنهٔ حساسی باشد. شما باید بتوانید به بهترین وجه از یک چنین صحنه مهمی، بهره‌برداری کنید.

عده‌ای معتقدند، صحنهٔ اجباری، صحنه‌ای است که در آن موضوع نمایشنامه به اثبات می‌رسد. دلیل آن را هم بدین صورت ذکر می‌کنند که چون تمام صحنه‌های یک نمایشنامه مهم و ضروری است، نمی‌توان تنها یکی از آنها را صحنه اجباری دانست. همچنین چون تمام حواس تماشاگر به موضوع نمایشنامه است، در نتیجه اثبات موضوع، صحنه اجباری به حساب می‌آید. رحیم آرزو دارد که آقای صادقی به او توجه کند. اما این کافی نیست، بلکه او باید برای رسیدن به مقصود خود مبارزه کند. عباس کسی است که با سرسختی خود، مبارزات رحیم را برای رسیدن به مقصودش جان می‌بخشد.

رحیم حرکتی می‌کند و عباس با حرکتی مخالف، راه او را سد می‌کند. بنابراین رحیم اجباراً واکنشی دیگر از خود نشان می‌دهد... همین کنش و واکنش ادامه پیدا می‌کند تا موضوع به نتیجهٔ نهایی برسد. این کنشها و واکنشها چون به یکدیگر مربوط هستند، نمی‌توان گفت که کدام یک از آنها مهمتر است. زیرا اگر صحنه‌ای که عباس از درس دادن به رحیم امتناع می‌ورزد، حذف شود و آن دو با هم دعوا نکنند، در نتیجه صحنه‌ای که رحیم از طرف آقای صادقی مورد سرزنش قرار می‌گیرد، به وجود نخواهد آمد. ممکن است در ظاهر، صحنه «امتناع ورزیدن عباس» مهم به نظر نیاید، ولی صحنه برخورد آقای صادقی با رحیم، به خاطر همین صحنه است.

با یک جمع‌بندی می‌توان نتیجه گرفت که هر دو نظر صحیح است. می‌توانید یکی از مهمترین و سرنوشت‌سازترین لحظه‌های نمایش را که برای آن زمینه‌چینی بسیاری می‌کنید، به عنوان صحنه اجباری انتخاب کنید. به همین ترتیب، لحظه به اثبات رسیدن موضوع هم صحنهٔ اجباری است. در تمامی این صحنه‌ها، باید مراقب باشید که قوت یک صحنه، موجب تضعیف صحنه‌های دیگر نمایش نشود و صحنه اجباری، نتیجهٔ درگیری و ستیزه‌هایی باشد که تماشاگر مشتاق دیدن آن است. اما نکته‌ای که نمی‌توان از نظر دور داشت، این که نمایشنامه مدام رو به اوج پیش برود. یعنی هیجان و اضطراب هر صحنه، از صحنهٔ قبل شدیدتر شود تا این که به نقطهٔ اوج برسد. نقطه اوج در واقع، صحنه‌ای است سرنوشت‌ساز. صحنه‌ای است که مبارزات و کشمکشهای شخصیتهای نمایشنامه به شدیدترین و حساسترین شکل خود می‌رسد و بعد از آن، موضوع ثابت می‌شود.

بنابراین، می‌توان گفت که صحنه اجباری هم می‌تواند نقطه اوج باشد.

د ـ دادن اطلاعات به تماشاگر

لازمه دادن خبر به تماشاگر این است که ابتدا شما از همه اطلاعات مربوط به رویدادها و تحولات نمایشنامه‌ای که می‌خواهید بنویسید، آگاه

باشید. سپس تمام آنها را دسته‌بندی کنید و آنهایی را که می‌تواند در تکوین موضوع و شخصیتهای نمایشنامه مفید باشد، برگزینید.

در دادن اطلاعات به تماشاگر، باید دو نکته را خوب به خاطر بسپارید تا بتوانید تماشاگر را مجذوب کنید. اول این که در دادن خبر از خود خست نشان دهید. البته این کار نباید به علت ضعف و عدم آگاهی از اطلاعات لازم باشد؛ بلکه باید اطلاعات مربوط به حوادث و تحولات بعدی را به نحوی مخفی نگهدارید که ماجرای نمایش فاش نشود و جذابیت خود را از دست ندهد. به طور مثال، شما به عنوان نویسنده می‌دانید که در صحنه بعد چه حادثه‌ای اتفاق خواهد افتاد، اما لازم نمی‌بینید که تماشاگر از این حادثه باخبر شود. در نتیجه با این عمل، یک نوع انتظار و اضطراب را در تماشاگر به وجود آورده‌اید. اگر تماشاگر بداند که در صحنهٔ بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، ولی از کم و کیف آن اطلاع نداشته باشد، اشتیاق بیشتری برای پیگیری نمایشنامه پیدا می‌کند.

بنابراین، می‌بینید که تماشاگر را در حالت انتظار گذاشتن و ندادن اطلاعات به او (البته در هنگام مناسب) ارزش صحنهٔ مورد نظر را افزایش می‌دهد. حال اگر تماشاگر بداند که در صحنهٔ بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، دیگر آن صحنه تأثیر چندانی روی تماشاگر نمی‌گذارد. البته خسّت در دادن اطلاعات به هیچ وجه نباید تماشاگر را دچار سردرگمی بکند.

دادن اطلاعات به اندازه کافی، عامل مهمی است که تماشاگر را در احساسات شخصیتها شریک می‌کند. به خاطر همین منظور باید در ابتدای نمایشنامه تا آنجا که می‌توانید اطلاعات کاملی از وضع جسمی، خانوادگی، اجتماعی، روحی و اعتقادی شخصیتها در اختیار تماشاگر بگذارید. وقتی، تماشاگر شخصیتها را از هر لحاظ بشناسد، می‌تواند با آنان ارتباط برقرار کند. به طور مثال، شما اگر در ابتدای نمایشنامه، اطلاعات کاملی از وضع رحیم به تماشاگر بدهید، می‌توانید مطمئن شوید که تماشاگر وضع روحی رحیم را دریافته است و علت تلاش او را برای جلب نظر آقای صادقی

می‌داند. بنابراین، تمام حرکات و گفتار رحیم در طول نمایشنامه برای تماشاگر معنا پیدا می‌کند و او را زنده و حقیقی می‌پندارد. در نتیجه، نسبت به او بی‌تفاوت نمی‌ماند.

اما باید توجه داشته باشید که دادن اطلاعات از موقعیت کلی شخصیتها و ارتباط آنان با یکدیگر، در ابتدای نمایشنامه کار آسانی نیست و ممکن است توصیفی و خسته کننده شود. باید بتوانید با یک یا دو حرکت و یا گفتگو، اطلاعات بسیاری را به تماشاگر بدهید.

همکلاسی امروز می‌مونی فوتبال بازی کنیم.

رحیم نه، باید برم در مغازه بابام. فوتبال دوست ندارم، دلم می‌خواست اگه وقت داشتم، درسم رو می‌خوندم.

همکلاسی تو که همش اینو می‌گی.

رحیم راستی، کی از همه بهتر بازی می‌کنه؟

همکلاسی عباس... آخه اون خیلی اصرار داره که تو هم بیای بازی.

رحیم عباس؟ اون که چشم دیدن منو نداره، حتماً بازم می‌خواد بچه‌ها رو وادار کنه به من بخندن.

با این گفتگوی مختصر متوجه می‌شوید که رحیم هر روز مجبور است بعد از تعطیل شدن مدرسه، به مغازه پدرش برود. به بازی فوتبال که ورزش دسته جمعی است، علاقه‌ای ندارد. آرزو دارد به جای رفتن به مغازه، درس بخواند.

اطلاعات را باید در حین گفتگوهای شخصیتهای نمایش به تماشاگر داد، آن هم در یک شکل نمایشی. باید در نظر داشته باشید که اگر می‌خواهید از رحیم به تماشاگر اطلاعات بدهید، تا آنجا که مقدور است، باید از خود او برای این منظور استفاده کنید. بدین منظور که تماشاگر از حرکات و گفتار رحیم، موقعیت او را دریابد. اگر تصمیمی می‌گیرد، باید او را در حال تصمیم‌گیری نشان دهید. همچنین ارتباط بین شخصیتها نیز باید برای تماشاگر روشن شود. اگر می‌بیند که یکی از شخصیتها به دفاع از عده‌ای در

مقابل ظلم برمی‌خیزد، باید بداند چرا. جواب این «چرا» در واقع همان اطلاعاتی است که نمایشنامه‌نویس باید به تماشاگر بدهد.

نکتهٔ دوم این است که اطلاعات صحیح را به موقع به تماشاگر بدهید. دادن اطلاعات درست و در وقت مناسب، می‌تواند نقش بسیار مهمی در کیفیت نمایشنامه داشته باشد. فرض کنید عباس هر روز با حرفهای کنایه‌آمیز خود، رحیم را می‌رنجاند، رحیم دیگر این وضع را تحمل نمی‌کند و تصمیم می‌گیرد که اگر عباس یک بار دیگر به او کنایه زد، با شدت تلافی کند. حال اگر تماشاگر از این تصمیم رحیم مطلع نشود، لحظهٔ برخورد رحیم با عباس نه تنها برایش جذاب نخواهد بود، بلکه ممکن است به نظرش غیرمنطقی هم بیاید. اما اگر تماشاگر تصمیم رحیم را بداند، و عباس بی‌خبر از همه جا بخواهد رحیم را اذیت کند، صحنهٔ حساسی برای تماشاگر به وجود خواهد آمد. به این عمل «کاشتن اطلاعات» می‌گویند و ثمرهٔ آن زمانی معلوم می‌شود که رحیم و عباس روبروی هم قرار گیرند.

بعضی از اطلاعات تا پایان نمایشنامه ثابت نمی‌ماند و خیلی زود ثمرهٔ آن مشخص می‌شود؛ مانند مثالی که زده شد. اما اطلاعات دیگری هم وجود دارد که مربوط به موضوع نمایشنامه می‌شود. مثل این که تماشاگر بداند که رحیم در خانواده کمبود محبت دارد؛ و یا تماشاگر اطلاع پیدا کند که عباس در نظر دارد به هر نحو شده، نگذارد رحیم خود را به معلم نزدیک کند.

اما گاهی لازم می‌بینید که در لحظه معینی، اطلاعاتی را برای تماشاگر فاش سازید. این عمل شما موجب تأثر یا شادی تماشاگر می‌شود. به عبارتی دیگر، فاش کردن اطلاعات به طور غیرمنتظره و در زمان معین، احساسات تماشاگر را برمی‌انگیزد. به طور مثال، رحیم بعد از دعوای خود با عباس، تصمیم می‌گیرد که همه چیز را برای آقای صادقی شرح دهد. اما بعد تماشاگر اطلاع پیدا می‌کند که آقای صادقی از دست رحیم به رئیس مدرسه شکایت کرده است و به همین علت می‌خواهند رحیم را اخراج کنند. رحیم از این کار آقای صادقی بی‌خبر است و خود را آماده می‌کند که همه چیز را برای او

شرح دهد. اما وقتی وارد دفتر می‌شود، آقای صادقی با عصبانیت بیرون می‌رود و آقای رئیس به رحیم می‌گوید: «به خاطر شکایت آقای صادقی، شما اخراج هستید.»

دادن اطلاعات در حین عمل، باید ظریف و بجا صورت گیرد؛ زیرا به همان نسبت که می‌تواند تأثیر مثبت داشته باشد، ممکن است تأثیر منفی نیز بر تماشاگر بگذارد. برای مثال، تماشاگر چون با رحیم احساس همدردی می‌کند، از اخراج او ناراحت می‌شود.

اما اگر همین اطلاعات را قبل از حادثه (دعوا با عباس) به تماشاگر می‌دادید، تأثیر ناگهانی آن کمتر می‌شد. در دو زمان می‌توان شکایت معلم از رحیم را به اطلاع تماشاگر رساند. یکی قبل از تصمیم رحیم و دیگری بعد از آن. باید با در نظر گرفتن حال و هوای نمایشنامهٔ خود، یکی از این دو زمان را انتخاب کنید. در حالت اول ــ قبل از تصمیم‌گیری ــ احساسی که می‌خواهید در تماشاگر ایجاد کنید، تدریجی و در حالت دوم ــ بعد از تصمیم‌گیری ــ ناگهانی است.

هـ ـ مکان

تمام وقایع نمایش، در مکانی مشخص اتفاق می‌افتد. مکان می‌تواند به اقتضای موضوع و خواست نویسنده، در هر کجا باشد. در میدان شهر، اتاقی با یک پنجره، حیاط مدرسه و... که همه با نصب دکور میسر می‌شود. البته مکانهایی که شما می‌توانید برای نمایشنامه انتخاب کنید، بسیار محدود است؛ در صورتی که در داستان و رمان، این محدودیت وجود ندارد. نویسنده می‌تواند در هر لحظه، هر کجا را که صلاح بداند، برای وقوع حوادث داستان انتخاب کند؛ زیرا او با کلمات می‌تواند مکانهای مختلفی را تصویر کند؛ اما برای نشان دادن مکان حوادث نمایشنامه، مکان اصلی باید کاملاً بازسازی شود.

در نمایش، امکان این که از بیش از سه مکان متفاوت استفاده شود،

ضعیف است و معمولاً از این کار، اجتناب می‌شود. چون تغییر مکان در نمایشنامه مصادف با تعویض دکور است، در نتیجه استفاده از مکان در نمایشنامه محدود می‌شود. اگر تعداد آنها زیاد باشد، کارگردان مجبور می‌شود نمایش را به دفعات متعدد قطع کند؛ همین امر موجب قطع ارتباط تماشاچی با مضمون نمایش خواهد شد. بنابراین، هنگام نوشتن نمایشنامه باید خود را در محدودیت مکان قرار دهید. البته تصور نکنید که محدودیت مکان در نمایش، آن را یکنواخت و مصنوعی می‌کند؛ بلکه با استفاده از عوامل دیگری مانند نور، صدا و مهمتر از همه یک متن نمایشی خوب، این کمبود را به راحتی می‌توان جبران کرد.

با استفاده از مکان می‌توانید موقعیت اجتماعی شخصیتهای نمایشنامه را بیان کنید. به طور مثال اگر صحنه، مکانی باشد با دیوارهایی نمور که کف آن زیلویی پاره پهن شده و اثاثیه‌های آن نیز کهنه است، همچنین پنجره‌ای چوبی دارد که به جای شیشه، آن را با مقوا و یا مشمع پوشانده‌اند، تماشاگر تئاتر با یک نظر می‌تواند حدس بزند که صاحب این مکان، آدم فقیری است.

و ـ زمان

زمان را در نمایشنامه می‌توان از دو جنبه بررسی کرد:

۱ ـ زمان وقوع حادثه: هر حادثه‌ای در زمانی خاص اتفاق می‌افتد و در هر زمانی، شرایط خاصی وجود دارد که متناسب با آن باید حرکات و گفتار و شخصیتها را تنظیم کرد. برای مثال، شما می‌خواهید از زندگی یکی از شخصیتهای تاریخی، نمایشنامه‌ای بنویسید. در این صورت باید اشیاء صحنه، حرکات و گفتار شخصیتهای نمایش و صداهایی که از پشت صحنه شنیده می‌شود، متناسب با زمان خود باشد. اگر نمایشنامه مربوط به زمان قدیم است، به طور یقین شنیدن بوق اتومبیل از پشت صحنه، بسیار بی‌ربط خواهد بود. لباسها و آرایش بازیگران نیز باید متناسب با زمان وقوع حادثه باشد.

۲ ـ زمان اجرای نمایش: یعنی شما واقعه‌ای را که در زمانی خاص اتفاق افتاده است، در زمان حال نمایش دهید. در واقع شما تماشاگر را به زمان مورد نظر می‌برید و تمام وقایع را در عمل به نمایش می‌گذارید. به عنوان مثال می‌گویید: «رحیم وارد مدرسه می‌شود. به گوشه‌ای می‌رود و شروع به درس خواندن می‌کند.» هنگام نوشتن نمایشنامه توجه داشته باشید که آن را به صورت زنده، یعنی در حضور تماشاگران اجرا می‌کنید؛ بنابراین تمام افعال باید مربوط به زمان حال باشد. مانند شرح صحنه زیر:

زنگ می‌خورد. بچه‌ها با شادی و نشاط از کلاس خارج می‌شوند. هرکسی به طرفی می‌دود. اما رحیم آرام به گوشه‌ای می‌رود و می‌نشیند.

ز ـ صدا

صداهایی که در صحنه نمایش شنیده می‌شوند، عبارتند از: گفتگوها، موسیقی، صدای زمینه که می‌تواند صدای برخورد دو اتومبیل، همهمهٔ آدمها، سوت قطار، شلیک گلوله و... باشد.

باید توجه داشت که گفتگوهای اشخاص نمایش به تنهایی نمی‌تواند صدایی باشد که تماشاگر تئاتر می‌شنود. ممکن است شما در نمایشنامه خود صحنه‌ای را نشان دهید که عده‌ای منتظر رسیدن قطار هستند. در این لحظه اگر از صدای سوت قطار که آهسته نزدیک می‌شود، استفاده کنید نمایانگر این است که قطار هم اکنون به ایستگاه رسیده است.

با استفاده از صدا می‌توانید مسائلی را که در هنگام نوشتن نمایشنامه، شما را دچار اشکال می‌کند، برطرف سازید.

اولی هنوز ظهر نشده؟

دومی نمی‌دونم، من که ساعت ندارم.

اولی آهان الان ظهر شد.

آیا منطقی است که نفر اول بدون داشتن ساعت، بگوید که الان ظهر

شد؟ خیر. مگر این که از بیرون، عاملی زمان را به اطلاع آنها برساند. برای حل این مشکل می‌توان از صدای اذان که از مسجد شنیده می‌شود، استفاده کرد. و یا از صدای زنگ ساعت میدانگاه، که وقت را اعلام می‌کند.

با استفاده از صدا می‌توانید عملی را که در پشت صحنه انجام می‌گیرد و نقش بسیار مهمی در نمایشنامه دارد، نشان دهید.

اولی درست نیس که با این عصبانیت، ماشین برونی.

دومی هرطور می‌خواد بشه، من باید حالا حرکت کنم.

اولی صبر کن، تنها نرو، صبر کن من لباسم رو بپوشم همرات بیام.

دومی خودت بعداً بیا؛ من نمی‌تونم منتظر بمونم.

با عجله از صحنه خارج می‌شود و بعد صدای روشن شدن اتومبیل به گوش می‌رسد. چند لحظه که می‌گذرد صدای ترمز شدیدی که همراه با صدای برخورد دو اتومبیل است، فضای صحنه را پر می‌کند.

همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، با استفاده از عامل صدا، به راحتی می‌توان حوادثی را که در پشت صحنه اتفاق می‌افتد، به اطلاع تماشاگر رساند. در صحنهٔ بالا نه می‌توانید و نه لازم است که منظرهٔ تصادف را نشان تماشاگر بدهید؛ بلکه صدا می‌تواند حوادث خارج از صحنه را به تماشاگر اطلاع دهد. صدا می‌تواند موقعیت جغرافیایی مکانی را که حوادث در آن اتفاق می‌افتد، به اطلاع تماشاگر برساند.

نشان دادن خانه‌ای در کنار دریا در صحنهٔ نمایش، کار بسیار مشکلی است و برای ساخت آن، امکانات زیادی لازم است، اما می‌توان با صدای امواج دریا و مرغان دریایی، این فضا را به تماشاگر القاء کرد. و یا دو نفر در سالنی روی یک نیمکت نشسته‌اند. تماشاگر هنوز نمی‌داند که آنجا کجاست؟ اما اگر در این لحظه، صدای سوت قطار شنیده شود، همه متوجه می‌شوند که صحنهٔ نمایش، سالن انتظار راه‌آهن است.

در نتیجه از صدا می‌توانید به سه طریق استفاده کنید:

۱ ـ صدا می‌تواند بازگو کننده زمان باشد.

۲ ـ صدا می‌تواند نشان دهندهٔ حوادثی که در پشت صحنه اتفاق می‌افتد، باشد.

۳ ـ صدا می‌تواند موقعیت جغرافیایی صحنه را نشان دهد.

سخن آخر

یک نمایشنامه از دو جزء تشکیل می‌شود، تکنیک و مضمون؛ تکنیک آموختنی است، اما مضمون یا محتوا، حاصل ذهن و تخیّل نویسنده است.

برای نوشتن نمایشنامه، ابتدا باید طرحی کامل داشته باشید و شخصیتهای موردنظر خود را بررسی و شناسایی کنید. سپس به عواملی مانند حوادث فرعی، مکان، زمان، صدا، دسته‌بندی اطلاعات، انتخاب بعضی از آنها که تشخیص می‌دهید تماشاگر بداند، صحنه اجباری و مهمتر از همه، نقطه شروع بپردازید.

نقطه شروع نمایشنامه سه حالت می‌تواند داشته باشد:

۱ ـ شروع با ستیزه و درگیری.

۲ ـ شروع با کشف حقایقی که توسط یکی از شخصیتهای اصلی انجام می‌گیرد.

۳ ـ شروع با تصمیمی که یکی از شخصیتهای اصلی می‌گیرد.

توجه داشته باشید که نمایشنامه را هنگامی شروع کنید که قبل از آن، حادثه‌ای اتفاق افتاده باشد. حادثه باید چنان مهم باشد که تأثیر مستقیمی بر زندگی یکی از شخصیتهای اصلی بگذارد و او را آشفته کند.

خود را امتحان کنید

با توجه به نکاتی که در این بخش آموخته‌اید، ساختمان نمایشنامه خود را تنظیم کنید.

ساختمان نمایشنامه (۲)

در بخش پیش با عواملی که باید برای ساختمان یک نمایشنامه در نظر بگیرید، آشنا شدید. در این بخش، نحوهٔ تداوم ماجرای نمایش را بررسی می‌کنیم. به تعبیر دیگر، شما طرحی برای نمایشنامه آماده کرده‌اید و عواملی را هم که باید در ساختمان نمایشنامه به کار گیرید، شناخته‌اید. اکنون با توجه به نکات این بخش، می‌توانید اطلاعات خود را برای نوشتن نمایشنامه کامل کنید.

ساختمان یک نمایشنامه از شروع تا پایان مراحلی دارد که باید ماجرای نمایش متناسب با آن پیش برود.

۱ ـ مقدمه چینی

هر حرکت بی‌مقدمه و ناگهانی افراد ممکن است شگفت‌انگیز و یا غیر منطقی به نظر برسد و بیننده را دچار گیجی و سردرگمی کند.

ممکن است شما در شروع نمایشنامه با یک حرکت ناگهانی و غافلگیر کننده تماشاگر را دچار حیرت و شگفتی کنید، ولی باید در نظر داشته باشید که ادامهٔ این حالت به هیچ‌وجه درست نیست. ابتدا باید تماشاگر را با موضوع، حال و هوا، شخصیتها و روابط بین آنها، آشنا سازید.

مقدمه‌چینی در نمایشنامه، در واقع یک صحنهٔ معارفه است و از طریق آن می‌توانید اطلاعات لازم را به تماشاگر بدهید.

هر عملی که روی صحنهٔ نمایش انجام می‌گیرد، نباید بدون علت باشد. ممکن است یک نفر پایش بشکند. اگر پرسیده شود که به چه علت پای آن فرد شکسته است، جواب داده می‌شود که روی برفها لیز خورده است. پس علتی وجود داشته است. یا ممکن است یک نفر با ماشین یا موتور عمداً به شخصی بزند و پای او را بشکند. آیا آن مرد بدون اراده پای دیگری را شکسته و یا «انگیزه»ای او را به این کار وادار کرده است؟

هر شخصی برای اعمالی که انجام می‌دهد، انگیزه‌ای دارد. هیچ آدم عاقلی بدون انگیزه دست به کاری نمی‌زند. بنابراین، در مقدمه نمایشنامهٔ باید تا جایی که لازم است، انگیزه‌های شخصیتهای نمایش، روشن شود. اگر چنین شود فضای نمایش برای تماشاگر مبهم و غیرمنطقی نخواهد بود. البته انگیزه برخورد و روابط اشخاص نمایش هم علتی دارد. انسان هنگامی که خواستار چیزی است و آن را ندارد، میل به وصول آن، او را به فعالیت وا می‌دارد. در شروع نمایش، تماشاگر رحیم را می‌بیند که خواستار محبت است و برای رسیدن به آن تلاش می‌کند. ممکن است چیزی بر شخصی تحمیل شده باشد و از آن رنج بکشد. مثل رفتن رحیم به در مغازهٔ پدرش.

بنابراین، دو نوع انگیزه وجود دارد. یکی میل رسیدن به چیزی و دیگری دوری جستن از چیزی که هر دو موجب رنج و درد می‌شود. تا رنج و دردی نباشد، انگیزه‌ای پدید نمی‌آید. در نتیجه، در مقدمه نمایشنامه بیان درد و رنج شخصیتها لازم است. وقتی انگیزه‌ای وجود داشته باشد، قصد هم خواهد بود.

بنابراین، می‌توان گفت که از درد و رنج، انگیزه به وجود می‌آید و از انگیزه، قصد.

۲ ـ گره‌افکنی

بعد از مقدمه‌چینی، نوبت به قسمت دوم نمایشنامه، یعنی گره‌افکنی می‌رسد. رحیم برای رسیدن به مقصود خود، نباید به سادگی از حوادث

بگذرد، زیرا در این صورت، تلاشی در پی نخواهد بود و نمایشنامه بدون درگیری و تلاش، ارزش نمایشی نخواهد داشت.

گره‌افکنی یعنی ایجاد موانعی بر سر قهرمان نمایشنامه تا نتواند به راحتی به مقصود خود برسد. ایجاد مانع می‌تواند به دو صورت انجام گیرد:

الف ــ به صورت تصادفی: پیکی را در نظر بگیرید که حامل پیغام مهمی است و باید آن را به هر زحمتی که شده است، به مقصد برساند. چند نفر در تعقیب او هستند تا نامه را از دست او در آورند. پیک می‌داند که اگر نامه را به موقع نرساند، اتفاق ناگواری رخ خواهد داد. همان طور که با عجله مشغول دویدن است، پایش در چاله‌ای گیر می‌کند و می‌شکند و...

چنانچه می‌بینید، مانعی که بر سر راه پیک قرار گرفت، کاملاً تصادفی بود، اما این تصادف می‌تواند موجب هیجان و کشش بیشتری شود و در طول نمایش، جای بگیرد. حال اگر بخواهید همه موانع را تصادفی انتخاب کنید، بدون شک نمایشنامه سیر منطقی و درستی پیدا نخواهد کرد. در نظر گرفتن مانع تصادفی به صورت تکرار، به هیچ‌وجه جایز نیست. شما می‌توانید فقط از یک مورد استفاده کنید. آن هم با دقت و ظرافت.

ب ـ به صورت از پیش تعیین شده: همان پیک را در نظر بگیرید که می‌خواهد نامه را به صاحبش برساند. او خود، می‌داند که حامل پیغام مهمی است و چند نفر قصد جانش را کرده‌اند. تعقیب کنندگان نمی‌خواهند او را رها کنند. به همین منظور بر سر راه پیک، دام می‌گذارند. یعنی چاله‌ای می‌کنند و روی آن را می‌پوشانند. پیک در حالی که نمی‌داند چه حادثه‌ای در انتظارش است، به طرف چاله قدم بر می‌دارد و یک مرتبه در آن می‌افتد و پایش می‌شکند. او با زحمت خود را بیرون می‌کشد و...

در اینجا، شکسته شدن پای پیک تصادفی نبوده و این کار با طرح و نقشه انجام گرفته است.

ایجاد گره در شروع نمایشنامه، متناسب است با مقدار اطلاعاتی که شما به تماشاگر می‌دهید. معرفی عباس به عنوان نیروی مخالف رحیم، گره

محسوب می‌شود. رحیم برای این که درس بخواند، کمبود وقت دارد. این نیز گره است نیرنگهای عباس که رحیم را وادار می‌کند واکنش نشان دهد، گره به حساب می‌آید. وقتی که در کار قهرمان نمایشنامه گره ایجاد شود، قهرمان دچار آشفتگی می‌شود و چنانچه هیچ گره‌ای در سر راه کسی ایجاد نشود، با خیال راحت و بدون آشفتگی مسیر خود را طی می‌کند و به مقصود خود می‌رسد. در این حالت، نمایشنامه جذابیتی نخواهد داشت. گره که موجب آشفتگی بیشتر می‌شود، باید در طول نمایشنامه وجود داشته باشد و تداوم آشفتگی مستلزم این است که هیچ یک از شخصیتهای نمایش، سریع به مقصود خود نرسند.

۳ ـ درگیری و ستیزه

درگیری و ستیزه هنگامی صورت می‌گیرد که قصدی وجود داشته باشد و شخصیت نمایش مجبور شود برای رسیدن به آن، از موانعی بگذرد. همان طور که گفته شد، هیچ قصدی بدون انگیزه نیست. هرچه شدت و قوت انگیزه شدیدتر باشد، اهمیت قصد بیشتر خواهد بود. به عبارتی هر چه رحیم بیشتر به محبت احتیاج داشته باشد، جلب محبت و توجه از طرف آقای صادقی برایش بیشتر اهمیت پیدا می‌کند. در یک اثر نمایشی، اساس رسیدن به مقصود، ستیزه است. در نتیجه هرچه انگیزه و قصد شدیدتر باشد، ستیزه هم شدیدتر خواهد بود. انگیزه، قصد و ستیزه هر سه با هم رابطهٔ مستقیمی دارند و ضعف یکی، موجب کاهش قوت و شدت دو مورد دیگر می‌شود. رسیدن به مقصود، مشکلی است که باید شخصیت نمایش آن را حل کند و این مشکل نباید به سادگی برطرف گردد، بلکه باید با درگیری و ستیزه با نیروهای مزاحم و مخالف انجام بگیرد. هر نمایشی براساس درگیری و ستیزه شکل می‌گیرد، زیرا نحوه ستیزهٔ هر فردی، معرف شخصیت اوست. از این رو، چگونگی نشان دادن درگیری و ستیزه، اهمیت بسیار دارد و باید هم جنبهٔ نمایشی داشته باشد و هم معرف خصوصیات روحی، اخلاقی، اعتقادی و... شخصیتها باشد.

انواع ستیزه

انسان همواره برای رسیدن به مقصود باید با دو نیروی متخاصم درگیر شود و ستیزه کند. یک نیرو خارجی است و نیروی دیگر درونی که همان «نفس» است. نیروهای خارجی بر دو نوع است، یا انسانی و یا طبیعی.

الف ـ درگیری و ستیزهٔ انسان با انسان، یا انسانهای دیگر: در این نوع درگیری و ستیزه، دو طرف نیروی مخالف، انسان هستند. رحیم به خاطر قصدی که دارد، به درگیری و ستیزه می‌پردازد و عباس که مانع رسیدن رحیم به مقصود خویش است، «ضدقصد» به حساب می‌آید. در این حالت، هر دو نیرو به واسطهٔ یک هدف مشترک، در مقابل هم صف‌آرایی می‌کنند و درگیری و ستیزه مداومی ایجاد می‌شود. همان طور که گفته شد، در این حالت درگیری و ستیزه میان دو انسان است؛ یعنی دو موجودی که صاحب عقل و شعور هستند؛ در نتیجه درگیری و ستیزه هر لحظه جنبهٔ تازه‌تری پیدا می‌کند. به عبارتی کنش و واکنش تا آنجا ادامه پیدا می‌کند تا یکی بر دیگری پیروز شود. اگر رحیم در مقابل عباس از خود کنشی نشان دهد، عباس هم از خود واکنشی نشان می‌دهد. مطالب مهمی که باید در نظر داشته باشید این است که شخصیت اول باید بیشتر کنش از خود نشان دهد تا واکنش، زیرا همان طور که گفته شد، ابتدا انگیزه موجب قصد می‌شود و سپس درگیری و ستیزه به وجود می‌آید؛ بنابراین، لازم است که حرکت را ابتدا شخصیت اول انجام دهد.

ب ـ درگیری و ستیزهٔ انسان با طبیعت: گاهی انسان برای رسیدن به مقصود، مجبور است با قوای طبیعی به مبارزه بپردازد. سرما، گرما، طوفان، حیوانات درنده و... همه جزو قوای طبیعی محسوب می‌شوند. انسان در مقابله با آنها گاهی اوقات ناتوان است. اما وقتی که از راه تفکر پیش برود، می‌تواند با امکاناتی که در اختیار دارد، از این گرفتاری نجات یابد. در این حالت، یک طرف مبارزه، انسان است که فکر و شعور دارد و طرف دیگر، قوای کور و ویرانگر است. در نتیجه کنش و واکنش به صورت مرحله‌ای

انجام نمی‌گیرد. شخصیت اول در این حالت بیشتر واکنش دارد، نه کنش. طبیعت می‌تواند یک کنش داشته باشد و اگر در مقابلش واکنشی انجام بگیرد، دیگر از سوی او کنشی که مبتنی بر فکر و شعور باشد، صورت نمی‌گیرد. به طور مثال اگر عده‌ای در صحرای خشک، بر اثر سرما در معرض خطر مرگ قرار بگیرند، چنانچه آتشی روشن کنند و گرم شوند، دیگر خطری آنها را تهدید نمی‌کند و چنین موردی فضای نمایشی خوبی نیست.

در نمایشنامه وجود گره‌ای از قبیل عوامل طبیعی نمی‌تواند اصل قرار بگیرد، بلکه می‌تواند بهانه‌ای برای رو در رو قرار گرفتن آدمها در شرایط خاص باشد. ولی اگر شخصیتهایی با خصوصیات اخلاقی متضاد مجبور باشند به خاطر گرم شدن در کنار هم بمانند و به درگیری و ستیزه بپردازند، آن وقت فضای نمایشی به وجود می‌آید.

بنابراین، اگر بتوانید از یک شرایط حساس طبیعی استفاده کنید که شخصیتهای متضاد در دو جبهه (با طبیعت و با یکدیگر) درگیری و ستیزه داشته باشند، بدون شک در مرحلهٔ درگیری و ستیزه موفق خواهید بود.

ج ـ درگیری و ستیزه انسان با خود: یکی از مهمترین و مشکلترین ستیزه‌ها، درگیری انسان با نفس خویش است. عاملی که موجب این درگیری و ستیزه می‌شود، «وسوسه» نام دارد. بنابراین، در وجود هر کسی دو نیروی قوی و متضاد وجود دارد که یکی از آنها «عقل» است و دیگری «نفس» این نوع درگیری و ستیزه را ما «جهاد اکبر» می‌نامیم که به مراتب از ستیزه با عوامل خارجی (انسان با انسان یا انسانهای دیگر، طبیعت و...) که «جهاد اصغر» می‌باشد، بیشتر اهمیت دارد. نفس یک نیروی شیطانی است و عقل ربانی. نفس همواره انسان را به انجام کارهای ناشایست وسوسه می‌کند. وسوسه، سلاح شیطان است و عقل، انسان را از آن مصون نگه می‌دارد. در نتیجه، این دو نیرو در درون انسان به مبارزه می‌پردازند. معمولاً این نوع ستیزه به اعتقادات انسان مربوط است. وقتی انسان در درون خود با نفس مبارزه می‌کند، دچار آشفتگی می‌شود. هنگامی این آشفتگی از بین می‌رود که

انسان بر نفس خویش پیروز شود. برای مثال به ماجرای رحیم برمی‌گردیم.

روز امتحان است. همه می‌دانید که گرفتن نمرهٔ خوب از آقای صادقی، برای رحیم خیلی مهم است؛ اما متأسفانه او به خاطر مشکلاتی که همه می‌دانید، موفق به خواندن درسش نشده است، برایش فرصتی فراهم می‌آید که تقلب کند. از یک طرف به خاطر اعتقاداتی که دارد، این کا را بسیار زشت و ناپسند می‌داند، اما از طرفی نفسش او را وسوسه می‌کند که تقلب کند و با کسب نمره بالایی، مورد محبت و توجه آقای صادقی قرار گیرد.

چنانچه دقت کنید، می‌بینید که چقدر کسب نمرهٔ خوب از آقای صادقی، برای رحیم مهم است. بنابراین رحیم وسوسه می‌شود که تقلب کند و به مقصود خود برسد. امّا از طرف دیگر، عقل به او حکم می‌کند که مرتکب چنین عمل زشتی نشود. در این حالت، رحیم دچار آشفتگی می‌شود و تا زمانی که تصمیم خود را نگیرد، این آشفتگی ادامه پیدا می‌کند. هنگامی که نیروی عقل رحیم بر نفس سرکش و شیطانی‌اش غلبه کند، آشفتگی تبدیل به آرامش می‌شود.

پس در این صورت، شخصیتهای نمایشنامه در ستیزه با نفس یا پیروز می‌شوند و یا شکست می‌خورند. عباس هنگامی که به دروغ می‌گوید، رحیم خودنویس محمد را برداشته است، در مبارزه درونی شکست خورده و اسیر نفسش شده است. به زبانی ساده‌تر، اگر نفس انسان در ستیزه درونی، غالب شود، او را از راه راست منحرف می‌کند و اگر عقل پیروز شود، او را به راه راست می‌برد.

۴ ـ دلهره

در واقع دلهره به حالتی گویند که در تماشاگر ایجاد می‌شود و جزو ساختمان داستان نیست. وقتی که درگیری و ستیزه بین دو نیروی متضاد در نمایشنامه ادامه پیدا کند، تماشاگر با اضطراب و دلهره، منتظر نتیجه آن می‌شود.

تماشاگر در این حالت ممکن است پرسشهای متفاوتی داشته باشد؛ از جمله: «بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟» البته ممکن است تماشاگر بداند که چه اتفاقی خواهد افتاد، اما چگونگی آن برایش سؤال باشد. به طور مثال، تماشاگر اطلاع دارد که قرار است رحیم را از مدرسه اخراج کنند، اما می‌خواهد بداند چگونه این اتفاق خواهد افتاد.

دلهره، حاصل عدم اطمینان تماشاگر از نتیجه درگیری و ستیزه است. به عبارتی، وقتی که تماشاگر نسبت به عاقبت و یا نتیجه ستیزه خاطرجمع نباشد، دچار دلهره و نگرانی می‌شود. حالت دیگر ایجاد دلهره، این است که تماشاگر عاقبت و نتیجه درگیری و ستیزه‌ای را بداند، اما نداند چگونه به نتیجه می‌رسد. پس، هنگامی می‌توانید در تماشاگر دلهره و نگرانی به وجود آورید که او را دچار شک و تردید کنید. حال اگر بخواهید بدانید که این شک و تردید چگونه در تماشاگر ایجاد می‌شود، باید ببینید که آیا نیروهای متضادی که با هم در ستیز هستند، توانایی برابری دارند یا خیر؟ آیا انگیزه و قصد در شخصیت اول، قوت و اعتبار دارد یا نه؟

اگر انگیزهٔ شخصیت اول قوی و رسیدن به مقصود برایش بسیار مهم باشد، و همچنین شخصیت مقابل در تصمیم خود سرسخت و مقاوم باشد، در تماشاگر دلهره ایجاد می‌شود. اگر فضای نمایش به خاطر عدم رعایت انگیزه، قصد، درگیری و ستیزه قوی، یکنواخت شود، بدون شک دلهره‌ای هم در تماشاگر ایجاد نمی‌شود.

۵ ـ نقطه اوج

هر درگیری و ستیزه‌ای در نمایشنامه باید پایانی داشته باشد. نقطه اوج، لحظه‌ای است که نتیجه درگیری و ستیزه معلوم می‌شود. در نقطه اوج، تماشاگر در می‌یابد که آیا شخصیت نمایشنامه به مقصود خود می‌رسد یا شکست می‌خورد. به لحظه‌ای که وضع شخصیتها روشن می‌شود و حاصل درگیریها و ستیزه‌های آنها بر تماشاگر معلوم می‌شود، نقطه اوج گویند. نقطه

اوج به دنبال ستیزه و درگیری به وجود می‌آید. اگر درگیری و ستیزه ضعیف باشد، دلهره‌ای هم در تماشاگر ایجاد نمی‌شود و در نتیجه، نمایشنامه نقطه اوج خوبی هم نخواهد داشت.

۱ ـ رحیم با عباس برای رسیدن به مقصود، درگیر می‌شود و او را کتک می‌زند.

۲ ـ عباس به مدیر مدرسه شکایت می‌کند و مدیر، رحیم را احضار می‌کند.

۳ ـ رحیم به دفتر مدیر می‌رود و می‌بیند که او را اخراج کرده‌اند.

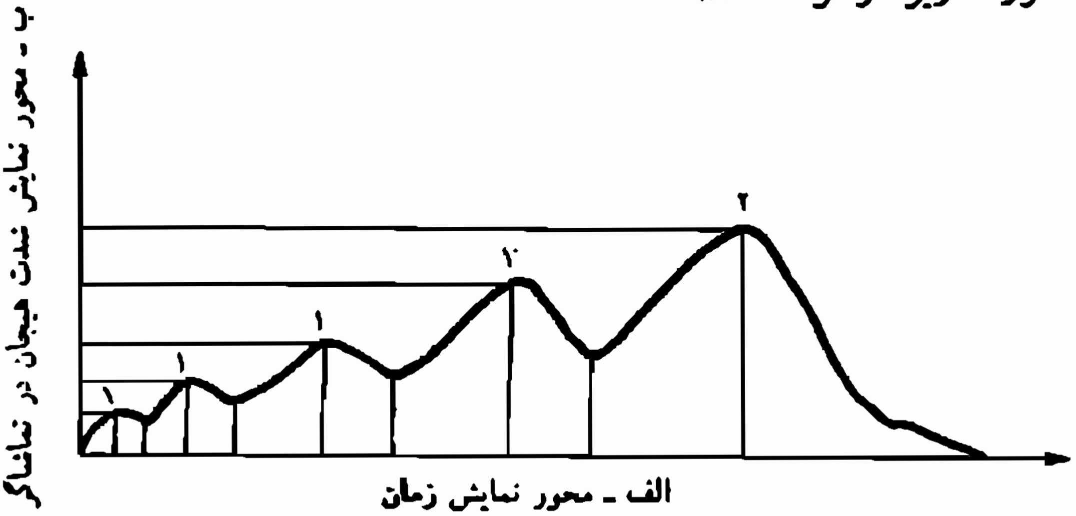
چنانچه ملاحظه می‌کنید، در مرحلهٔ اول، درگیری و ستیزه بین رحیم و عباس است. مرحله دوم، یعنی وقتی که رحیم را به دفتر احضار می‌کنند، مرحله ایجاد دلهره و اضطراب در تماشاگر است، و مرحله سوم، نقطه اوج است که طی آن نتیجه این ستیزه و درگیری معلوم می‌شود.

بنابراین، برای رسیدن به نقطه اوج باید مراحل فوق (درگیری و ستیزه، دلهره و نقطه اوج) طی شود. هنگامی دلهره معنی پیدا می‌کند که بعد از آن، نمایشنامه با نتیجه‌گیری ستیزه پایان پذیرد. یعنی به نقطه اوج برسد.

۶ ـ گره‌گشایی

به موانعی که بر سر راه شخصیت نمایشنامه قرار می‌گیرد و باعث می‌شود که او به راحتی به مقصود خود نرسد، گره گویند. اکنون که به پایان نمایشنامه رسیده‌اید، لازم است که همه گره‌ها گشوده شود. به عبارتی، گره‌گشایی یعنی روشن شدن همه حوادث مبهم و نامعلوم. به طور مثال، رحیم پیش خود تصور می‌کرد که عباس همه مسائل را برای او درست حل کرده است. اما وقتی برای حل آنها پای تخته رفت، متوجه شد که عباس به او دروغ گفته است. همان گونه که می‌دانید، عباس نقطه مقابل رحیم است، پس تضاد و درگیری در طول نمایشنامه وجود دارد. اما ممکن است در بعضی مواقع، چگونگی این درگیری و ستیزه تغییر کند. عباس با آموزش غلط به

رحیم، درواقع با او در حال درگیری و ستیزه است. یعنی با این کار خود، گره‌ای (قصد مخالف) در سر راه رحیم قرار می‌دهد. هنگامی این گره گشوده می‌شود که این درگیری (که با شکست رحیم تمام می‌شود.) به نتیجه برسد. در هر صحنه، در هر درگیری و ستیزه تا زمانی که نقطه اوج به مرحله نهایی برسد، باید دلهره وجود داشته باشد. به مرحله‌ای که تمام درگیری‌ها و ستیزه‌ها به نقطه اوج پایانی می‌رسد، مرحلهٔ نهایی گویند. نقطه اوج پایانی لحظه‌ای است که نتیجهٔ تمام درگیریها و ستیزه‌ها آشکار می‌شود و بعد از آن، نمایشنامه سیر نزولی طی می‌کند. بنابراین، منحنی ساختمان نمایش به صورت زیر درخواهد آمد.



۱ ـ نقطه (۱) نقطه، اوجهای هر صحنه است. چنانچه ملاحظه می‌کنید، نقطه اوج صحنهٔ بعد، بالاتر از نقطهٔ اوج صحنهٔ قبل است. در این نقطه اوجها، تماشاگر از هر صحنه نتیجه‌ای می‌گیرد. تماشاگر با کسب این اطلاعات، آمادگی پیدا می‌کند که ماجرا را در صحنه بعد دنبال کند.

۲ ـ نقطه (۲) نقطه، اوج نهایی است. همان گونه که می‌بینید، نقطه اوج نهایی بالاترین نقطهٔ اوج نمایشنامه است.

تماشاگر در این مرحله، کلیه اطلاعات را کسب می‌کند و بعد از آن، همهٔ درگیریها و ستیزه‌ها پایان می‌یابد.

۳ ـ خط الف محور نمایشنامه است. محور نمایشنامه قابل تغییر نیست.

همان‌طور که می‌بینید اگر محور نمایشنامه را خط «الف» فرض کنید، ابتدا و پایان آن باید بر روی یک محور ثابت باشد. یعنی اگر محور نمایشنامه «حسد» است، باید ماجراها را حول همان محور شکل دهید. چنانچه محور از «حسد» به «جاه‌طلبی» تغییر کند، نمایشنامهٔ شما نادرست می‌شود.

بعد از نقطهٔ اوج، نمایشنامه فاقد کشش نمایشی می‌شود، چون دیگر دلهره و انتظار از بین می‌رود و تماشاگر می‌خواهد به نتیجه‌گیری نهایی برسد.

۷ ـ نتیجه نهایی

نتیجه نهایی هنگامی به دست می‌آید که همه گره‌ها گشوده، و دیگر حالت آشفتگی برطرف شده باشد. نتیجه درواقع برمی‌گردد به اول نمایشنامه. اگر در ابتدای نمایش، شخصیت دچار آشفتگی باشد، در پایان دیگر نباید آشفتگی وجود داشته باشد. در قسمت پایانی نمایشنامه (نتیجه نهایی) ممکن است یک یا دو مورد از حالات زیر اتفاق افتد.

۱ ـ شخصیتهایی که آرزوی رسیدن به هم را داشته‌اند، در پایان به یکدیگر برسند.

۲ ـ شخصیتهایی که از ابتدا با هم در ستیزه و درگیری بوده‌اند، در پایان با از بین بردن کینه و عداوت بین خود، با هم دوست شوند.

۳ ـ وابستگی شخصیتهای متضاد قطع شود. به عبارتی، یکی از اشخاص در ستیزه و درگیری بر میگری غلبه کند.

سخن آخر

برای نوشتن یک نمایشنامه خوب و باارزش، لازم است که هفت مرحلهٔ زیر را در نظر داشته باشید:

۱ ـ مقدمه‌چینی: در قسمت اول، یعنی مقدمه‌چینی، باید اطلاعات لازم در مورد شخصیتها، روابط آنها با هم و آشنایی با موضوع مشخص شود.

۲ ـ گره‌افکنی: دراین قسمت، یعنی هنگامی که مقصود شخصیت نمایش

معلوم شد، ایجاد گره و مانع بر سر راه او، نمایشنامه را از حالت یکنواختی خارج کنید.

۳ـ درگیری و ستیزه: ستیزه و درگیری، عنصر مهم نمایشنامه است و باید با انتخاب شخصیتهای متضاد و قصدی مشترک، این حالت را به وجود آورید.

درگیری و ستیزه بر دو نوع است:

الف: درگیری و ستیزه انسان با خارج از درون خود (با انسان یا انسانهای دیگر و یا طبیعت و...) که درواقع جهاد اصغر است.

ب: درگیری و ستیزه با درون خود که همان ستیزه انسان با خود است و جهاد اکبر نام دارد. این ستیزه مهمترین ستیزه و درگیری محسوب می‌شود.

۴ـ دلهره: دلهره جزو ساختمان داستان محسوب نمی‌شود، بلکه حالتی است که در اثر انتظار و اضطراب در تماشاگر ایجاد می‌شود. دلهره، به خاطر بی اطمینانی از نتیجهٔ ستیزه و درگیری در تماشاگر ایجاد می‌شود. هنگامی دلهره معنا پیدا می‌کند که ستیزه به نقطه اوج برسد.

۵ـ نقطه اوج: در یک نمایشنامه، نقطه اوجهای مختلفی وجود دارد. نقطه اوج، درواقع نتیجه‌گیری ستیزه‌هایی است که در هر صحنه اتفاق می‌افتد. نقطه اوج نهایی در هر نمایشنامه هنگامی است که نتیجه همه درگیریها و ستیزه‌ها روشن شود.

۶ـ گره‌گشایی: گره‌گشایی در نمایشنامه هنگامی صورت می‌گیرد که درگیری و ستیزه‌ها پایان یافته باشد و دیگر گره‌ای وجود نداشته باشد. به عبارتی، تا وقتی که گره‌ای در نمایشنامه گشوده نشده باشد، ستیزه و درگیری ادامه پیدا می‌کند.

۷ـ نتیجه نهایی: نتیجه نهایی نمایشنامه هنگامی معلوم می‌شود که همه گره‌ها گشوده شود، ماهیت همه چیز مشخص گردد و در ذهن تماشاگر هیچ نقطه ابهام یا سئوالی باقی نمانده باشد. در این صورت نمایشنامه پایان می‌یابد.

منابع

۱ ـ ارسطو، ترجمه: زرین کوب، عبدالحسین «ارسطو و فن شعر» امیرکبیر؛ تهران ۱۳۶۱

۲ ـ اسلین، مارتین. ترجمه: تعاونی، شیرین «نمایش چیست». آگاه؛ تهران؛ ۱۳۶۱

۳ ـ اگری، لاجوس. ترجمه: فروغ، مهدی؛ «فن نمایشنامه نویسی» زوار؛ تهران: ۱۳۳۶

۴ ـ براهنی، رضا. «قصه‌نویسی»؛ اشرفی؛ تهران؛ ۱۳۴۸

۵ ـ رزجو، حسین «روش نویسندگان بزرگ»؛ مشهد؛ ۱۳۵۱

۶ ـ فیلد، سید. ترجمه: مدنی، مسعود «چگونه فیلمنامه بنویسیم»؛ عکس معاصر؛ تهران؛ ۱۳۶۳

۷ ـ مکی، ابراهیم. «ساخت عوامل نمایشی ـ قسمت دوم» جزوهٔ دانشکدهٔ صدا وسیما.

۸ ـ مؤمنی، محسن. «فیلمنامه»؛ سروش؛ تهران؛ ۱۳۶۰

۹ ـ ویل، یوجین. ترجمه: پیام. «فن سناریونویسی»؛ کانون فیلم تهران؛ ۱۳۶۰

۱۰ ـ یونسی، ابراهیم «هنر داستان‌نویسی» امیرکبیر؛ تهران؛ ۱۳۵۱